

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Magdalena Richterová Chrzastowská

**Román ve verších jako zvláštní útvar
básnické epiky**

Verse novel, genre of narrative poetry

Diplomová práce

Vedoucí diplomové práce: Doc. PhDr. Marie Mravcová

Praha 2008

Prohlášení

Prohlašuji, že diplomovou práci na téma
„Román ve verších jako zvláštní útvar básnické epiky“
jsem vypracovala samostatně.
Použitou literaturu a podkladové materiály
uvádím v seznamu literatury.

V Praze dne 3.1.2008

Magdalena Richterová Chrzastowská

Poděkování

Děkuji paní Doc. PhDr. Marii Mravcové za cenné rady a odborné vedení při zpracování diplomové práce.

OBSAH:

1 ÚVOD:	5
2 VYMEZENÍ ZNAKŮ ROMÁNOVÉHO ŽÁNRU A POSOUZENÍ DĚL Z HLEDISKA TĚCHTO ŽÁNROVÝCH ZNAKŮ I Z HLEDISKA SVĚTOVÉ POETIKY / ROMANTISMUS – REALISMUS	6
3 INTERMEZZO – NÁSTIN ROMANTICKÉ LITERATURY	11
3.1 STYLIZACE ROMANTICKÉHO HRDINY	13
4 ROMÁN VE VERŠÍCH	14
5 EVIDENCE ŽÁNRU V NÁRODNÍ LITERATUŘE ČESKÉ	18
5.1 DVA ČESKÉ POKUSY O VERŠOVANOU ROMÁNOVOST	23
5.1.1 PAN VYŠÍNSKÝ	23
5.1.2 MAGDALÉNA	28
5.2 DON JUAN	37
6 INTERPRETAČNÍ ANALÝZA VYBRANÝCH DĚL SVĚTOVÉ LITERATURY (EVŽEN ONĚGIN, DON JUAN, PAN TADEÁŠ)	41
6.1 EVŽEN ONĚGIN	41
6.2 PAN TADEUSZ, ČILI POSLEDNÍ NÁJEZD NA LITVĚ	47
6.3 DON JUAN	59
7 ZÁVĚR	66
8 POUŽITÁ LITERATURA	70

1 ÚVOD:

Předmětem této práce bude snaha načrtnout různé varianty pojetí „románu ve verších“. Budeme analyzovat a srovnávat rozlišné zpracování tohoto literárního stylu nejen v české literatuře, ale hlavně ve světové, konkrétně v ruské, anglické a polské. Po této interpretační analýze si uvedeme a vysvětlíme zásadní znaky románu ve verších a posoudíme zkoumaná díla z hlediska těchto žánrových znaků a z hlediska směrové poetiky (romantismus – realismus).

2 VYMEZENÍ ZNAKŮ ROMÁNOVÉHO ŽÁNRU A POSOUZENÍ DĚL Z HLEDISKA TĚCHTO ŽÁNROVÝCH ZNAKŮ I Z HLEDISKA SVĚTOVÉ POETIKY / ROMANTISMUS – REALISMUS

K tomuto prvnímu bodu se nám bude hodit práce Michaila Michajloviče Bachtina – Román jako dialog (překlad: Daniela Hodrová, Praha. Odeon, 1980)

V historii literatury existuje v podstatě dvojí pojetí žánru:

1. Normativní, statické, uzavřené, monologické.
 - odpovídá zhruba starověku a období od středověku přes klasicismus po osvícenství
2. Nenormativní, dynamické, otevřené, dialogické.
 - vítězí v romantismu, předpokládá syntézu protikladů, zvýznamnění ambivalentnosti, přechodnosti

V oblasti žánrů se podobné pojetí projevuje snem o syntetickém žánru, spojení poezie s prózou, vážného se směšným a také pozitivním hodnocením románu.

Proti monologismu klasicismu, který se opíral o ideu řádu, stojí dialogismus romantismu se zdůrazněným momentem proměny a ideou historie.

Pro monologickou koncepci románu je charakteristická opozice eposu a románu. V takové opozici je román pokládán za nepodařený epos. Monologická v podstatě zůstává i sociologická koncepce románu:

akcentuje sociální determinovanost žánru a klade jeho vznik do renesance nebo do doby ještě pozdější. Dialogičnost románového stylu není ani v rámci této koncepce příliš pochopena.

V další studii s názvem „Epos a román“ se Bachtin připojuje k tradiční teoretické opozici, ve skutečnosti jí však překračuje. Kontinuitu od eposu k románu pojímá jako vývoj od totality určitého typu k totalitě jiné, složitější. Román už pro

něj nepředstavuje jen žánr pokoušející se obnovit ztracenou totalitu eposu, ale je pro něho nikoliv žánrem založeným na jediném vědomí a jediné monologické promluvě, nýbrž žánrem založeným na konfrontaci mnohých vědomí, na dialogu promluv.

Román se tedy konstituuje v procesu zrušení epické distance, je spjat s přítomností, s kterou navazuje bytostný kontakt, je středem střetávajících se světonázorů (autora, postav, čtenářů).

Nové v Bachtinově koncepci je, že popírá představu o jediném monologickém žánrovém východisku románu. Specifikou románu podle Bachtina je, že není výrazem pouze jediného hlasu, hlasu autora, ale že jsou v něm s hlasem autora dialogicky spjaty hlasy postav, reprezentujících různé světonázory. Že románem promlouvá vnitřně rozrůzněný hlas doby. Vlastní autorův hlas se tu lomí a dostává diskurzivní, zprostředkovaný charakter.

Ke specifice románové promluvy viz kapitola: „Promluva v románu“ dospívá Bachtin prostřednictvím filosofické analýzy promluvy jako takové, tedy analýzy, která přináší poznání její vnitřní dialogičnosti. Každá promluva se stává středem dostředivých a odstředivých tendencí v jazyce a účastní se historického jazykového sváru mezi jednotným jazykem (spisovným) a různorečím (různé dialekty).

Román se konstituoval ve víru odstředivých sil, na křižovatkách jazyků, kultur a epoch.

To je podle Bachtina důvodem, proč tradiční stylistika zůstala hluchá k dialogu a hlavně k vnitřnímu dialogu v románu, proč její koncepce zůstala monologická a proč vnímala román jako útvar jednostylový a jednohlasý.

Dialog v románu nezahrnuje pouze moment vnější a vnitřní interakce mezi dvěma nebo více jedinci, svobodnou výměnu názorů v otevřeném světě, v němž jsou dočasně zrušeny sociální, historické a jiné přístupy, ale zahrnuje také moment aktivity předmětu promluvy, který je dalším „subjektem“ v dialogu a podstatným způsobem promluvu zevnitř modifikuje.

Jedním z předmětů promluvy v románu je promluva sama, neboť románová promluva se často stává promluvou o promluvě. Jazykem, kterým se v románu

mluví, se zpředmětuje, mění se v masku jazyka, a tím prosvítají tváře typických mluvčích a jejich názory. K těmto promluvám zaujímá románová promluva vesměs parodický postoj a odhaluje jejich nepřiměřenost skutečnosti.

V románu se rozpoutává disputace mezi jeho promluvou a promluvami jiných žánrů.

Don Quijote se stává ku příkladu parodií rytířského románu, Fieldingovy „komické eposy“ parodují romány Richardsonovy, Puškinovy Bělkinovy povídky sentimentalistický styl apod.

Právě tak, jako jsou v autorské řeči roztroušena slova a věty postav, tak román cítí ohlasy jiných románů a vede s nimi dialog.

Bachtinova orientace na dialog korigovala mimo jiné také názor o monogenezi románu „shora“ - což znamená z vysokého žánru eposu.

Předpokladem zrodu románu byly podle Bachtina „nízké“ dvojhlasé žánry, které jsou v opozici k těm „vysokým“. Zárodky románu klíčily tedy na půdě neoficiální, lidové, orientující se na dialogickou, otevřenou, historickou promluvu.

Příhodnou půdou bylo pro román tudíž vícejazyčné prostředí města. Román těžil z vnitřního stylistického rozvrstvení jazyka. V postoji k jazykovému různorečí se vyhraňovaly jeho dvě základní stylové linie:

1. Historicky starší, v něm využil žánr jazykového různorečí pouze jako pozadí, na kterém dosud zněl jednotný jazyk románu. Takovým typem románu byl román řecký a středověký.
2. Splývá s novověkým románem (dobrý příklad nalézáme u Dostojevského). Rýsuje se od středověku a kulminuje v dílech Rabelaisových a Cervantesových. V této linii se různorečí zapojuje přímo do nitě románu a instrumentuje jeho témata a ideje.

Evoluci románu pojal Bachtin jako evoluci románové promluvy od jednohlasu k mnohohlasu. Vyzdvihl zde dialogický princip, objevující se v druhé stylové linii a ztotožnitelný s novověkým románem.

Bachtin také uvažoval o potenciální dialogičnosti románů první stylové linie s

předpokladem, že jednohlasý román mohl být ve své době vnímán jako dialog jazyků, teď už pro nás neslyšitelných. Rozdíl mezi dvěma liniemi by se ovšem stíral a byl by vlastně dán pouze historickou časovostí.

Překážkou ve vnímání dialogičnosti v románu není jen historičnost a časovost, ale mnohdy také její zastřený ráz. Dialog zdaleka ne vždy nabývá tak výrazných forem jako třeba u Rabelaise nebo Dostojevského.

Bachtin se nepokouší vnitřně rozdělit kategorii dialogičnosti, i když je tu viditelný rozdíl. Rabelaisův dialog je proto tak slyšitelný, protože jsou jeho formy zřetelně vyděleny, mají reprezentativní charakter. U Dostojevského naopak je dialog skryt v zdánlivě jednotném jazyce.

Jestliže připustíme Bachtinův předpoklad existence ve starších obdobích nejen zjevný, ale i ten zastřený dialog, pak by jeho teze o původní monologičnosti románu byla správná.

Další studie Bachtina se zabývá dvěma dialogickými ideami:

1. Idea zkoušky
2. Idea proměny (metamorfózy)

V románu se zkouší jednak hrdina - jeho věrnost, statečnost, povolnost k určitému poslání, přizpůsobenost k životu, jednak sama románová promluva.

Idea zkoušky se pojí rovněž s ideou výchovy a vývoje. Leží v základu nejen rytířského románu středověkého, ale i v základu novodobého románu výchovného a románu vývoje a zrání.

(román výchovný – Erziehungsroman a román vývoje a zrání – Bildungsroman Bachtin pokládal za jeden ze základních románových typů, rukopis jeho knihy o výchovném románu se bohužel nezachoval)

S idejemi zkoušky a proměny souvisí v románu téma času a prostoru.

Člověk se nemění, pokud žije mimo čas (Bachtinova „mimočasová mezera“).

Ve chvíli, kdy začíná existovat v čase a prostoru, abstraktním nebo konkrétním, mění se, stává se jiným.

Evoluce románového žánru je tedy také evoluce postupného osvojování reálného historického času, prostoru a člověka, uskutečňovaného pomocí schémat časoprostorových vztahů – tzv. chronotopů (termín z matematické přírodovědy).

Ve studii „Čas a chronotopy“ Bachtin charakterizuje základní románové chronotopy:

- chronotop románu řeckého
- románu rytířského
- románu pikareskního
- románu Rabelaisova
- chronotop folklorní
- chronotop idylický

Tyto všechny chronotopy se skládají z celé řady dílčích chronotopů, které se obměňují v jednotlivých historických typech.

Zvláštní význam přikládá Bachtin chronotopu cesty, s nímž je opět osobitě spjat moment dialogu. V člověku se musela oddělit veřejná skořápka od soukromého jádra a k tomu bylo zapotřebí, aby se vydal na cestu. Na této cestě se mají možnost setkávat lidé nestejného společenského postavení, povolání, generace.

Podle Bachtina vede cesta v románu zásadně po horizontále historického a sociálně diferencovaného světa.

Další chronotopy se zabývají pro nás nedůležitým typem žánru, tudíž shrneme pojetí Bachtina tak, že jeho pojetí není uzavřené a definitivní. Jeho objektivnost a komunikativnost je u něho zajímavá a soustředí se na ty momenty, jimiž rezonují názory jiných, zajímá ho hlas znějící ve světě – hlas doby a jeho hlas v románu.

3 INTERMEZZO – NÁSTIN ROMANTICKÉ LITERATURY

Romantismus navázal na některé podněty filosofů, jako byla například Rousseauova teze o návratu k přírodě, v níž se zdůrazňovala citovost, či Hegelova idea vševládného světového ducha.

Obdiv romantismu pro minulost vyplýval z toho, že romantičtí spisovatelé si mohli ve své fantazii domýšlet. Minulost pro ně byla i únikem před nelibou současností. Středověk, gotika a rytířství pro ně představovaly místo pro rušný a volný život.

Oproti období klasicismu se zásadně změnil postoj básníka ke státu a k národu. Romantismus kladl tedy důraz na národnost. Romantikové oproti rozumovému řádu klasicismu zdůrazňovali jednotu národa, jeho tradice a jazyk. Za nejvyšší hodnotu považovali svobodu člověka.

Spisovatel nenapodobuje, ale tvoří nové estetické hodnoty, které mohou být i velice jedinečné až bizarní. Francouzský park s typickými přesně vyrovnanými stromy nahrazuje park anglický s volně rostoucími stromy, skalkami a jezírky.

Kontrast sehrál v romantismu taktéž důležitou roli. Můžeme tento kontrast pozorovat například u Viktora Huga, kde jde o kontrast krásy a ošklivosti a kdy autor dokonce sám prohlašuje, že „ošklivost je krása“.

Dále se uplatňuje kontrast vznešeného a groteskního, vyhrocuje se vztah morálního a společenského. Zločinnost musí mít kontrast v andělské čistotě a zlo v dobrotě srdce.

Romantismus měl revoluční povahu: odstranil překážky, dal volnost verši, rýmu i próze a obohatil jazyk lidovou mluvou a archaismy. Mnozí autoři usilují o to, aby uchvátili čtenáře. Mísí různé druhy umění. Do poezie proniká hudba a barva, do prózy dramatická, epika se snoubí s lyrikou.

Romantická literatura je bohatá na výjimečné a pohnuté osudy autorů, často předčasně ukončené: Lermontov, Byron, Puškin, Mácha aj.

Preferují se žánry básnické. V nich může totiž autorský subjekt nejlépe

vyjádřit svou fantazii a invenci. Uplatňují se zvláště útvary lyrickoepické: veršovaná povídka, poema, epos nebo dramatická báseň naplňovaly básníkův sen o uskutečnění duševních potřeb, neboť umožňovaly, aby se promítly do vnějších „kulis“.

Z hlediska románu ve verších je pro nás podstatný zejména romantismus ruský a polský.

Málokterý spisovatel znamenal pro literaturu svého národa tolik jako A.S.PUŠKIN (1799 – 1837) pro ruskou. Od něho vzešlo všechno nové a silné. V jeho díle se ruská literatura zbavila sentimentalismu 18. století a obsáhla pravdivě život ruské společnosti dvacátých a třicátých let 19. století. Puškinovy drobnější skladby vznikaly však ještě pod vlivem byronským („Cikáni“ 1823)

Evžen Oněgin (1823) již ale není hrdina byronský. Kritik Bělinskij, který pochopil nadčasovost a nesmrtelnost tohoto díla o Oněginovi napsal:

Necht' plyne čas, necht' nové potřeby přináší a nové ideje, necht' roste ruský národ a překoná Oněgina, necht' jakkoli kupředu pokročí, vždycky stejně bude milovat tuto báseň, vždycky spočine na ni zrakem plným lásky a vděčnosti.

V Polsku splynul romantismus s osudem národa v jeho pohnutých dějinných chvílích. Literatura se zcela zapojila do národního boje za svobodu. Revolučnost polských romantiků vyplývala i z jejich společenského původu – vesměs chudá šlechta, v dané době nejrevolučnější. Dalším rysem polského romantismu byl fakt, že nejpřednější spisovatelé opustili po nezdařilém povstání roku 1831 vlast a žili v emigraci. V jejich tvorbě se objevily některé specifické rysy, např. mesianismus – přesvědčení, že polský národ svými oběťmi vykupuje příští svobodu jiných národů.

Za otce polského romantismu se považuje ADAM MICKIEWICZ (1798 – 1855). Jako básník prošel celkem složitým uměleckým vývojem. Začínal jako klasicista, ale již sbírka „Balad a romancí“ (1822) ohlašuje prvky romantismu. Zcela byronské rysy lze identifikovat v básnické skladbě „Konrád Wallenrod“ (1828), která vypráví o Litevci, jenž pod maskou velmistra řádu německých rytířů obětuje sebe, aby pomstil svůj pokořený národ.

Nejproslulejším a nejrozsáhlejším Mickiewiczovým dílem je epos „Pan Tadeáš“ (1834), v němž se odvíjí příběh dvou zemanských rodin, Horešků a Sopliců. Znepřátelení jsou do té doby, než je usmíří láska mladých příslušníků obou rodin – Tadeáše a Zošky. Do zdánlivé idyličnosti, obrazu litevské přírody a vzpomínek na krásné mládí se vplétá také časová problematika osvobozovacích bojů na pozadí Napoleonova tažení na Rus roku 1812.

Viktor Hugo o Mickiewiczovi píše:

„Hovořit o Mickiewiczovi znamená mluvit o spravedlnosti, jejímž byl vojákem, o povinnosti, jejímž byl hrdinou, o svobodě, jejímž byl apoštolem a o vysvobození, jehož je zvěstovatelem“.

3.1 STYLIZACE ROMANTICKÉHO HRDINY

Všichni romantičtí hrdinové mají hodně společného. Hrdina mnohdy splývá s autorem v tom smyslu, že je jeho tzv. sebevyjádřením. Hrdina i přes vědomí o své výjimečnosti nemůže uskutečnit své záměry a dostává se do sporu s dobou. Cítí se osamělý, protože mu málokdo rozumí. Působí příliš individualisticky.

Ve své hrdé osamělosti hledá únik mimo jiné i v násilném činu. Touží po lásce, ale současně ví, že skutečnou lásku nenajde. Miluje vlastně jen vysněný ideál, a tím často nemůže přežít bolestné zklamání. Je mu přesto láska vším, opovrhne společenskou morálkou a rozbíjí manželství.

Romantická hrdinka naopak odmítá vášnivou lásku (například Tat'ána u Puškina odmítá Oněgina). Přitom je pro romantismus příznačné, že se hrdina zamiluje do ženy jiného muže. Volná žena ztrácí pro muže přitažlivost.

Když shrneme všechny základní rysy romantického hrdiny, tak se nám jeví jako záhadný, tajemný, rozervaný. Vyniká silou citu a vášně, současně ale bývá znuděn životem, který po čase pro něho ztrácí veškerý význam. Jeho utěšitelkou se stává příroda, kde se snaží zapomenout na nepřátelství a jiné problémy.

4 ROMÁN VE VERŠÍCH

Román ve verších je charakterizován jako románový typ, založený na napětí prozaického námětu a intenzity básnického tvaru.

Dagmar Mocná uchopila ve své „Encyklopedii literárních žánrů“ žánrové vymezení poměrně stručně, a proto se ho budeme snažit rozvést dále. Za základní rysy románu ve verších považuje:

1. Dvojnásobnost generického kódu, což znamená, že se jedná jak o poetický, tak i o prozaický princip veršování.
2. Epická dvouplánovitost, kdy se zdůrazňují dramatické momenty příběhu v rovině „fabulární“ a v rovině „narrativní“ na sebe strhává pozornost subjekt vypravěče
3. Fragmentarizace, tedy úryvkovitost díla. Popřípadě básníková myšlenka zůstává otevřená.
4. Množství digresí, tedy odbočování od základního tématu.
5. Autoreferenční jazyk, tudíž jazyk autorův jediný.
6. Pravidelný verš – strofický, rýmovaný, popřípadě i nerýmovaný.

Od žánru básnické povídky se román ve verších liší tendencí k celostnímu obrazu života a tudíž větším rozsahem.

Vypravěčem bývá subjekt lyricky založený, citově a intelektuálně angažovaný. Líčí krajinu, vyslovuje své filosofické a jiné názory, projevuje své hodnocení a své emoce, sympatie či antipatie.

„Já s pláčem přihlížím tvé muce. / Taťáno, Táno rozmilá! / Modnímu tyranovi v ruce / ty osud svůj jsi vložila.“ (A.S.Puškin)

Pokud jde o vznik žánru, pak D.Mocná hovoří o době, kdy byl román obecně vnímán jako prozaický útvar spíše nižšího, až komického charakteru. Román

veršovaný se pak odvíjí od romanticky založené byronovské básnické epiky s protagonistou vyčleněným ze společnosti a s emotivními reflexemi příběhu i vlastního psaní.

Milan Pokorný a Miloš Zelenka ukázali ve své společné práci s názvem: „K meziliterárním souvislostem žánrového vývoje veršovaného románu v 2. polovině 19. století“ trochu jiný pohled na román ve verších než D. Mocná. Veršovaným románem podle jejich názoru rozumíme synkretický, lyricko – epický útvar, historicky vzniklý v romantickém období. Jádrem tvoří množství kompozičně volně spojených dějových epizod a situací.

Pro odlišení od lyricko – epické povídky či romantické poémy použily několik dominantních rysů:

1. Tematické zaměření v takové podobě, že pro román ve verších je příznačná absence žánrově tzv. čistých látek - komických či tragických.
2. Frekvence autorského komentáře, který má vést k intenzivnějšímu odlišení personálního vypravěče a autora.
3. Proměna modelu „klasického“ romantického hrdiny, což znamená, že se tzv. demýtizuje – přestává být kupříkladu spojencem vyšších sil.

Pokorný a Zelenka se zajímají rovněž o funkce, které žánr veršovaného románu plnil.

- a) Gnoseologická – rychlejší přesun od lyriky k epice, čímž se překlenuje rozdíl mezi rozvinutostí poesie a vývojově nižším stupněm prózy.
- b) Diferenciační – jedná se o rozdílný přístup ke skutečnosti.
- c) Typizační – žánr umožňoval novou typizaci a charakterizaci hrdinů prostřednictvím specificky individuálního a národního kánonu.

Na závěr své studie nám nabízejí M. Pokorný a M. Zelenka ještě několik shrnujících

definicí veršovaného románu. Jednu z nich tu parafrázujeme:

Román ve verších se objevuje v určité národní literatuře v období jejího přechodu z málo strukturované podoby do strukturně rozvinutější fáze, kdy celospolečenský proces vytváří pro autora volnější podmínky a autor se zcela neidentifikuje s hrdinou. Zachovává si odstup, vyjádřený ironií a parodizací.

Tento proces probíhající v jednotlivých evropských literaturách v průběhu celého 19. století můžeme sledovat v proměnách veršovaného románu.

Další studii o námi sledovaném žánru napsal historik Felix Vodička a označil ji: „*K funkci veršovaného románu v žánrovém systému české literatury 19. století*“.

Zprvu se v ní podrobně zabývá tím, co si představujeme pod pojmem „žánr“. Žánru rozumí Vodička tak, že postihuje dílo jako uzavřený celek (epigram, anekdota, novela, román, sonet apod.), není nutně vždy jen lyrický či epický. Epičnost a lyričnost jsou tedy jedním z možných znaků žánrů. Podoby žánrů dělí na monologické, dialogické, prozaické a veršované a tvrdí, že co který žánr využívá a co postrádá není v tomto případě tolik důležité. Podstatné je, jak už bylo zmíněno v předchozích studiích, že v 19. století došlo k hlubokým proměnám žánrů. Epičnost je postupně vytlačována z oblasti poezie a na konci století a ve století dvacátém se stává takřka výlučnou doménou prózy. O tom, že se tento proces dostává do vědomí spisovatelů, svědčí například Březinova slova z roku 1889 v dopise A. Pammrové:

„Já alespoň básní epických bych nikdy nepochválil. Má – li líčiti báseň taková děj, má – li nutně líčiti skutečnost buď přítomnou nebo minulou, tedy pravdu, jak srovnává se to s umělou, mnohdy až přemrštěně umělou dikcí o drvoštěpovi (A. Heyduk) a drvoštěp vám mluví v bezvadných pětistopých trochejích. Drvoštěp – trocheje! Co s tím? K čemu to? Zde vyniká teprve ohromný význam realismu. Za to však v poezii lyrické vyjímá se ušlechtilá forma velice půvabně. Báseň působí tu nejen myšlenkovým jádrem, ale i hudbou verše. Hudba, jak známo, tvoří zvláštní citovou náladu a zesiluje v tomto případě účinek slov.“

Proměnlivý proces v 19. století probíhal v každé literatuře jinak. Český román druhé poloviny 19. století je nesrovnatelný s realistickým románem ruským. Ani

ruská literatura ale neměla na počátku 19. století žádnou velkou prozaickou tradici. Na rozdíl od ruské literatury, kde vznikly podmínky pro posílení prozaičnosti v žánrovém systému rychle, byl v české literatuře proces pomalejší.

Ke vzniku románu ve verších bylo tedy zapotřebí nejen schopnosti budovat realitu románového života od detailu, ale i rozchodu s danými syžetovými schématy povídkové a románové tvorby, a konečně i schopnosti autorského odstupu a také i kritického přístupu k zobrazovaným postavám a dějům.

5 EVIDENCE ŽÁNRU V NÁRODNÍ LITERATUŘE ČESKÉ

Veršovaný román se stal přitažlivým v evropských literaturách již dříve. Ať už v podobě Byronova „Dona Juana“ (1819 – 1824), tak především v podobě Puškinova „Evžena Oněgina“ (1833).

Gustav Pfleger Moravský se na základě obdivu k Puškinovi odhodlal k napsání veršovaného výpravného díla „Pan Vyšínský“ (1857 – 1859). Svůj básnický záměr vymezil takto:

„Reálnost, a to ideální reálnost, líčiti věci i děje a city a myšlenky tak, jak jsou, jen v jakémsi vznešenějším rouše“.

Pana Vyšínského kriticky hodnotil Jan Neruda. Psal o absenci příznaku českého charakteru a sociální myšlenky. Pflegrova snaha aktualizovat realitu veršovaným románem naštěstí nevyšla zcela naprázdno. Uvědomíme si to teprve tehdy, když si Pana Vyšínského vsadíme do celého žánrového systému. Není prvořadě realistickým románem. Jeho románový příběh je ve své syžetové podobě tradiční, předem daný. Je románem lásky, pojatým podle běžných románových konvencí.

Výše zmíněný Jan Neruda byl osloven Puškinem, aniž se ho ovšem pokusil následovat.

Napsal satiru „U nás“ (1858), „Arabesky“ (1863) a „Kuplet oněginský“ (1865). V prvním díle mu nešlo o román ve verších, jen se inspiroval oněginským satirismem, zesměšňujícím pojetím života. V Arabeskách podává zprávy o lidech a jejich osudech: *„Chci nyní o některých těch osobách vypravovati, které mně v paměti zůstaly, o osobách, které se mne bezprostředně nedotknuly, jež jsem ale, třeba ještě co dítě, s napětím pozoroval. Budou to historicky krátké, jak je život obyčejně tomu objevuje, kdo vzdálen stojí.“* (viz Arabesky, Praha 1952, s.504). Kuplet oněginský je zařazen do druhého vydání Arabesek. Nejenže v něm Neruda navazuje na Oněgina v líčení hrdiny, také se ale uplatňuje ironický podtext v podání situací i příběhu jako celku. Kuplet je napsán z poloviny ve verších a z poloviny v próze.

Dalším románem, který splňoval funkce celistvosti a ukázal obraz české společnosti byl Zeyerův „Jan Maria Plojhar“ (1891). Byl vytvářen tím, že po způsobu lyricko – epických veršovaných romantických povídek vyjadřoval prostřednictvím subjektivních zážitků hrdinových a prostřednictvím symbolicky pojatých příběhů a situací autorův kritický vztah k české národní společnosti.

Nejdůležitější román ve verších v české literatuře devatenáctého století představuje Macharova „Magdaléna“ (1894). Vznikla z autorova osobního prožitku, z jeho životního románu. Mezi původní verzí Magdalény z roku 1887 a jejím konečným zpracováním leží alespoň sedm let a v té době se uskutečňuje proces od sentimentálního románového příběhu k románu zachycujícímu kriticky morální stav české buržoazní společnosti.

V prvních verzích se Machar opíral co nejvíce o tradice veršovaného románu:

„Tehdy mi žila Magdaléna v duši ve slokách a rýmovaná a byla tuze sentimentální. Hrdina knihy byl vysloveným bratrem Oněgina, vyvedl Marii z páté čtvrti, přivedl ji k své tetě, zamiloval se do ní, ale když přišel svět a začal ji reklamovat pro sebe a soudit ji svým soudem, tu viděl rek můj, že jeho minulost není taková, aby ji mohl být štítem, i napsal jí dopis, kde jí to povídá...“ Hrdina odešel bojovat do Bosny, podobně jako kdysi Vyšínský na Kavkaz. Marie skočí do Vltavy. Tato verze – *„blazeovaný rek, jenž se zamiluje a jde do Bosny, hrdinka, jež se na konci utopí“* (J.S.Machar, Třicet roků, 3. vydání, Praha 1931, s.157) – byla zcela ve znamení romantických románových syžetů a této románové podobě přizpůsobil Machar i svůj příběh.

Zásadní přepracování se realizovalo v letech 1892 – 1894. Své starší zpracování pokládá autor za naivní, a proto se rozhodl pro pojetí realističtější. Ve snaze stát se pravdivým, provedl Machar modernizaci zvoleného žánru. Jak to uskutečnil je zjevné z porovnání první verze s verzí přepracovanou :

*Na rohu ulic obílený
dům objeví se pohledu,
jenž zvedá o patro své stěny*

*Na rohu dvou křivých ulic
dům ční čerstvě obílený,
celým patrem převyšuje*

*nad rudé střechy sousedů,
v něm žaluzie matně visí,
dům celý pust je a tak tich,
že patře na něj, řekl by jsi:
toť klášter panen počestných.*

*rudé střechy sousedů.
Spuštěny jsou žaluzie
ve všech oknech,
mrtvo všude.*

Opuštěním rýmu se autor zbavil knižních tvarů a poslední verš citované strofy se stal ironickou pointou. Před slovními pointami dává nyní přednost pointám příběhovým, dotvářejícím smysl díla.

Proměna veršované struktury skladby se rozchází s tradičním veršem lumírovské epochy, směřuje se k prozaizaci. Výrazně se uplatňuje vypravovatel, blízký autorskému subjektu, jeho ironický odstup od příběhu a jeho postav, především od postavy románového „reka“. (*tož ten „rek“ můj vlastně rekem / ani není v onom smyslu / starých pánů romantiků / já jen zvykem tak jej znovu, / nežli jméno jeho zjevím*).

Celý text je prostoupen pasážemi v závorkách, o nichž autor říká: „*že to kabinet můj, / kde si s čtenářem tak s chutí / beze svědků rozprávím /*“.

Nenechává se tedy sevřít příběhem, ale stále hledá cestu, jak se dostat nad něj.

Nejvhodnějšími příklady pro velkou epiku v období kritického realismu – nalézají čeští básníci v Puškinově Oněginu a v Mickiewiczovu Panu Tadeáši. Oba tyto vzory jsou v Čechách populární také proto, že jejich autoři jsou Slované a jejich následováním se česká literatura ještě pevněji včleňuje do slovanského společenství.

Karel Krejčí ve své studii upozorňuje na rozdíly dvou typů hrdinů: oněginského a byronského. Hrdina byronský byl ve své vnější stylizaci kosmopolitní. Byla to tzv. maska, která v různých svých variantách byla k dispozici básníkům různých evropských národů (loupežník, rytíř, mnich, exotický orientálec, některá vhodně přizpůsobená postava biblická nebo historická). Tyto postavy byly právě takové masky, do kterých se balili básníci byronské epochy, ať už žili kdekoli. Ku příkladu loupežník byronský se značně lišil od loupežníka, jak jej znaly soudní protokoly, a nebyl proto vázán na krajové zvláštnosti. Mohl se mstít společnosti za

křivdu stejně v Anglii jako v Čechách, v Německu jako v Polsku.

K takto stylizovanému hrdinovi bylo pak možno dostylizovat ostatní kontext, prostředí, příběhy. Byronská poema mohla jednat v neurčitým exotickém prostředí, vzdáleném prostorově nebo časově, které autor ani čtenáři neznali. Jestliže prostředí už reálné bylo (Puškinův Kavkaz), pak bylo voleno tak, aby určitými exotickými rysy odpovídalo duchu literárního druhu. To znamená, že se byronská poema nemohla odehrávat třeba v Hrdlořezích.

U Oněgina byla situace jiná. Tkvěl pevně ve skutečnosti své doby nejen duševně, ale vším, co tvořilo podmínky jeho života a co jej obklopovalo (společenské postavení, zvyky, četba, názory, vztahy k okolí). Oněgin musel změnit všechny své vnější atributy jako byly maska, kostým a kulisy. Český Oněgin musel být právě jen Českým Oněginem, ne jiným. Aby zůstal sám sebou, měl se do značné míry odpoutat od svého vzoru.

Jan Neruda se ve své satíře „U nás“ (1858), která je jedním z prvních ohlasů puškinské poémy v Čechách, spolu se svým básníkem, který se vypravuje na cestu, aby našel vzor pro českého Oněgina, ptá:

*Kde ale látka pěkná pro hrdinu,
jenž by se rovnat mohl Oněginu?
Snad také o zívání jeho zpívat?
Vždyť u nás lidé neumějí zívat,
a nemáme pak také salonů,
v nichž zívání vždy patří k bontonu!
Náš salon? - V zimě dusná kavárna
a v létě u Štvanice plovárna...*

V těchto verších Neruda vystihl další vývoj. Opravdu většinu českých Oněginů poznáme podle zívání. Otázka se rozvíjí dál: „*A jakou vinu mám dát Oněginu?...* Snad duel také?“ – Odpověď zní ne, protože souboje se odehrávaly v tehdejší době jen mezi šlechtou a důstojníky.

Klade se třetí otázka:

A jaký stav? Snad mám vzít statkáře?

Toť by mne každý měl snad za lháře!

My máme nuzáka a muzikanta

pro naše stavy za reprezentanta!

Podobně musel uvažovat každý autor, který nechtěl kopírovat, ale vytvořit podle Oněginského vzoru poměrně slušné dílo.

Už jenom podotkněme, že známost Puškinova románu ve verších se v Čechách šířila díky opeře Čajkovského a tím se z literárního hrdiny stává společenskou realitou.

5.1 DVA ČESKÉ POKUSY O VERŠOVANOU ROMÁNOVOST

5.1.1 PAN VYŠÍNSKÝ

V období dlouhého tápání a hledání, jímž se G.P.Moravský probíjel k vlastní básnické osobnosti, má veršovaný román „Pan Vyšínský“ mimořádný význam.

Panem Vyšínským se Pflieger sblížil s tehdejší mladou básnickou generací, s kterou se dosud ideově rozcházel.

V roce 1857 se rozhodl pod dojmem z četby Puškinova díla napsat jeho žánrovou repliku.. Přitom svůj plán a obdiv k Puškinovu románu spojil s možností básnicky aktualizovat realitu:

„Reálnost, a to ideální reálnost, líčiti věci i děje a city a myšlenky tak, jak jsou, jen v jakémsi vznešenějším rouše: to bylo moje okamžité usnesení, moje přání.“

Pflieger zjišťoval, že *„není věk sentimentálnosti, že skutečná realita vládne celým světem“*.

(Z Pfliegerovy autobiografie, K.Velemínský – Gustav Pflieger Moravský, Praha 1904, s.24)

V čase literárních začátků dostal básník do rukou Goethova Werthera a našel v něm vše, co sám hodlal říci. Vzdal se svého plánu a teprve po vydání „Dumek“ se k postavě Vyšínského vrátil. V té době četl zvláště Dona Juana, Puškina, Lermontova aj.

Ve svých zápiscích Gustav Pflieger Moravský píše:

„Jednoho večera, četl jsem opět Puškina a totiž Jevgenia Oněgina.

Myšlenka jako blesk projela mi hlavou, zdržel jsem ji několik okamžiků v duchu – a byl jsem rozhodnut.

Reálnost a to ideální reálnost, líčiti věci a děje a city a myšlenky tak, jak jsou, jen v jakémsi vznešenějším rouše: to bylo moje okamžité usnesení, moje přání. Nějakou báseň napsat v žánru Childa Harolda: o tom jsem už dříve přemýšlel.

„Dumek“ vyjití a jich přijetí ukázalo mi cestu, že není věk sentimentálnosti: že skutečná realita vládne celým světem.

Pustil jsem Childe českého z mysli. Zato však vedral jsem se rázem v obor jiných, tož snad poetických předmětů, a já uzavřel jsem psáti něco, co by zajímalo. Beze všeho plánu napsal jsem toho večera – neboť vždy večer, a málo ve dne píšu – bylo to některý den po 20. srpnu – první dvě strofy Výšínského. Třetí jsem počal – nevěděl jsem dále – byl jsem přinucen přemýšleti, jakého reka sobě zvoliti – konečně jsem se rozhodl – rek můj musil býti kosmopolitický a přece i národní – avšak národ náš nemá ničehož, co živo jest, samostatného: jen básnit může, jak chce, jen ne o náboženství a politice. Můj rek stal se básníkem. Takto se mi rozvinula báseň před očima, jeden obraz stíhal druhý a já byl pojednou v proudu. Výšínský od roku 1854 vstoupil mně před mysl – avšak neústrojnost jeho nesouhlasila více a k nynějšímu mému duševnímu rozpoložení se nehodila. Uchoval jsem na památku tehdejšího svého stavu jedině jméno.“

V prosinci 1857 časopis Lumír otiskl 20 strof z přepracované skladby, která měla sestávat z dvanácti knih. První a druhá kniha vyšly roku 1858 v únoru Pospíšilovým nákladem. Knihu třetí až šestou vydal autor v listopadu téhož roku, sednou až devátou v dubnu roku 1859. Konečně knihu desátou až dvanáctou ukončil v listopadu téhož roku.

V tomto dvanáctidílném útvaru se mísí nejrůznější dojmy, úvahy a pocity, které se v autorovi střídaly vlivem četby a prožitých skutečných událostí.

Nemluví v něm pouze on sám, ale i autoři, které četl s tak obrovskou vervou – Byron, Puškin, Goethe a další.

Puškinův vliv se zdá být nejokatější. Ukážeme si paralely, jež se vyskytují téměř na každé stránce:

1. Dějové složky
2. Kresba a seskupení charakterů
3. Obsah i forma totožná

4. Plesy a zábavy
5. Město a venkov
6. Cesta Vyšinského po Čechách
7. Láska Lidunčina
8. Návštěva a hostina u Orlovských

Tyto všechny části nám vyvolávají na mysl Evžena Oněgina.

Analogické psychologické charaktery postav nesmíme taktéž opomenout:

Vyšinský – Oněgin

Černický – Lenský

Lidunka – Taťána

paní Orlovská – paní Larinová

Puškinův vliv působil i na lehký tón básně, na časté střídání humoristických a vážných nálad, hojně vplétání dějových odboček a narážek, které báseň jako umělecký celek kouskují. Závislost na Oněginovi satirizoval roku 1858 Neruda v básni „U nás“. Co se týče Byrona, je jisté, že na něj má vliv Don Juan – světák a dobrák v jedné osobě a dělí se s Puškinem i o hojně odbočky a konverzační tón. Vliv Childa Harolda je znatelný v poznámkách, které k dílu Pfleger připojil. Idylický venkovský půvab nám připomíná Mickiewiczova Pana Tadeusze.

Pana Vyšinského, mladého, inteligentního básníka a zámožného statkáře charakterizoval kritik Rieger následujícími formulacemi:

..uhlazený bonviant, není člověk české krve, vzduchu, života

..plod bohaté básnickovy četby, románový hrdina, vyrostlý z Puškina, Byrona, Goetha

...romantický hrdina, více myšlený, než žitý, s romanticky zbarvenými city a zážitky

...s romanticky pojmáním světa i života

...romantický rek, jehož nejživotnější rysy jsou obraz básníka sama, básníkova zjitřeného, sentimentálně ustrojeného nitra, neznajícího života a drásajícího se jeho skutečností

(str. 12 – Úvod k „Pan Vyšínský“, Praha 1910)

Takto románově myšleny jsou i ostatní postavy tohoto díla, které se ocitají v nejrůznějších romantických situacích, shledáních a hlavně náhodných milostných vzplanutích, hrajících v románově rozvržené básnické skladbě vlastně nejdůležitější roli.

Lze říci, že básník, který se snažil vymanit s podoby romantického snílka a komunikovat se čtenáři v duchu realismu, se opět vrací k romantickému východisku. Naopak jeho náběhy směrem k realismu jsou velice slabé. Nicméně Neruda si v „Obrazech života“ vážil právě těchto stránek Pana Vyšínského:

„Básník vybavil se, praví Neruda, s nemocným svým hrdinou z vlastní nemoci, z neúrodného zadumání, počal se dívat na svět okem nezkaleným a smělym. Místo neurčitého dřívějšího bolu, jenž ani té síly do sebe neměl, aby sama sebe satirizoval, nastoupil jasný rozmar; a tento nedovolil více k onomu bolu vniknout ani tam, kde sobě toho Pfleger sám přál.

Pfleger vystoupil sama ze sebe, satirizoval rozdílné poměry a osoby, a v osobách těch satirizoval – sama sebe. Má tedy vyhráno. Může ovšem být, že se opět zadumá, že zase o bolu zazpívá, bol, ten nebude ale více subjektivní, nýbrž bolem nad objektivně pozorovanými poměry, nad světem, jemuž nyní prsa svá otevřel.“

Neruda tedy pěkně postřehl Pflegrův pokrok. Pfleger Panem Vyšínským udělal vlastně první krůček od romantického snílka k realismu.

Pan Vyšínský zachytil ironicky a satiricky společenské a literární ovzduší padesátých let. Vtipně se dotýkal skutečných poměrů a událostí z těchto let.

Realističtější je samozřejmě i líčení vnější formy díla. Je výraznější, živější a využívá hojných novotvarů a slov komolených až zkroucených: vztrhlý sluch, úkrytný štít, žár mírutravný, v kolo divozamotalé, květobujný máj, srdce utisněné, oživlých zvěnou atd.

Pan Vyšínský se nevyznačuje ucelenou románovou stavbou. Dějové pásmo je hodně přerýváno a proplétáno různými vložkami a odbočkami (jako ostatně i Evžen Oněgin), citovými projevy a narážkami. V tom se také vliv Dona Juana zviditelnil.

Episoda Černického, všední epizody z cesty po Čechách se mísí s básnickovými náladami a narážkami na tamější společenské a národní poměry.

V celé básni, ale i v předmluvě, Pflieger bojuje proti kritice svých často zkomolených slov vtipy a poznámkami, v kterých chybí ušlechtilá forma a naopak překypuje v nich výrazná drastičnost.

Pflieger sám cítil, že „ *toto druhu dlouhé epizody by básni mé snad nadělaly škody*“....proto je na konci díla omezil na minimum.

Mezi koncepcí a provedením Pana Vyšínského, jeho realizací, nastalo mnoho změn. Původní plán líčit nejrůznější duševní stavy člověka, zápasy, krize aj. se pomalu ztratil, převládalo líčení romantické lásky, což pro samotného Pflegra znamená charakteristický motiv životní.

Vladimír Vyšínský je nositelem základní myšlenky románu, která zní: „*Není věk sentimentálnosti, skutečná realita vládne celým světem!*“

Nepředstavuje ale nejlepší ideje, jež se v románu ozývají. Jejich vedoucími jsou malíř Černický, kritik Bagent a baron Zvolský. Postava šlechtického liberála a osvícence není u Pana Vyšínského nějakou zvláštností. V jiných pracích se sní také shledáváme.

Ideje, které byly v Panu Vyšínském jen letmo nadhozeny, došly románového zpracování ve „Ztraceném životě“ (1863). Tvrdá skutečnost továrního života se pak objevuje v díle „Z malého světa“ (1864), ale to už je další kapitola, kterou se nemusíme, ale ani nesmíme zabývat.

5.1.2 MAGDALÉNA

J. S. Machara budeme studovat s pomocí výkladu Z. Pešata, jenž je obsažen v monografii „J. S. Machar básník“ (Praha, 1959)

Magdaléna byla svazována se sbírkou „Zde by měly kvést růže“, nejen proto, že obě díla vyšla roku 1894, ale hlavně kvůli tématu ženského údělu a ženského utrpení. V Magdaléně je děj rozvíjen kolem prostitutky Lucy, která je jedním z návštěvníků nevěstince přiměna k zanechání dosavadního způsobu života, ale kterou pokrytecká maloměšťácká společnost přinutí k návratu do opuštěného prostředí.

Kritik V. Martínek v téže studii Z. Pešaty píše:

„Obě jsou napsány o ženách..Ale nikoli jen pro ženy, nýbrž mají býti burcujícím svědomím, silným a přímým protestem. Obě zachycují v rozmanitých obměnách ženino utrpení.. Zde veškeré vztahy básnickovy k ženě soustředily se vlastně v jedinou formaci: soucit k trpitelce....“

A dále dodává:

„I Magdaléna jest blízkou příbuznou všech těch ženských postav, jež vystupují v knize Zde by měly kvést růže....Že přichází z prostředí poněkud temnějšího, ze spodin života, jest rozdílem jen zdánlivým: ve skutečnosti svíjí se pod stejným břemenem, je bita stejnými údery jako její „zachovalejší“ a „vznešenější“ družky – je v první řadě ženou, a to ženou trpitelkou, ubitou nedostatkem lásky, soucitu a celkovou prohnílostí společnosti vůbec.“ (str.85 a 93)

Magdaléna se stala terčem mnoha kritiků, jak ve smyslu kladném, tak především záporném. Jednotlivé námitky se v podstatě sbíhají k jedinému problému, jenž nejpregnantněji postihl Arnošt Procházka:

„...v Magdaléně není děje ve vlastním jeho přísně vymezeném termínu, totiž vnitřního vývoje, psychického toku a postupu, sřetězení a srážení různých posloupných stavů duševních, jak na ně prostředí působilo a přibarvovalo je, jimiž pak jsou podmíněny kony vnější, slova, gesta, činy.“

A dále:

„Zdánlivý vývoj ve vlastní fabuli Magdalény jest docela náhodný, kombinovaný, nedůvodný, chybí mu psychologický podklad: autor vytvořil takové osoby, že mohl na nich experimentovati a dokazovati všechno. Týmž právem mohl vést svou báseň k opačným závěrům, než k jakým došel nyní...Byl by prostě dal jiným náhodám určovati hnutí a kony svých postav.“

A shrnuje:

„... pronikavého šetření sociálně – psychologického zde nikde není.“

(Literární listy 1895, str. 103 – 6, 118 – 21, 135 – 8)

Tedy podle Procházky má román ve verších, Magdaléna, vysloveně jisté rysy subjektivismu a romantismu. Odborně řečeno má charakter románu á thèse. Machar si toho byl plně vědom. Důkazem je, že o stránkách subjektivistických hovoří s ironií na začátku románu v autorských promluvách, kterými je celý román prokládán. Ukážeme si obě místa. První z nich se týká situace, kdy Jiří přijde do nevěstince a je zaujatý jeho novou slečnou – Lucy:

(Čtenáři můj, prosím poslyš:

psycholog mým lidem vůbec

vyčte asi kotrmelce,

nemožnosti v kresbě povah -

proto předem prohlašuji:

na to, co zde lidé zovou

povahou neb charakterem,

nevěřím – mám jiný názor

od nejlepších filosofů,

je v něm trocha materie,

trocha mystiky a temna,

od veršů však musí jít.

*Naše „já“ jest pouhý otrok
žaludku, počasí, nervů,
nejčastěji však podvolí se
jinému „já“ našich bližních,
bud' že toto silnější je,
vábnější bud', neb že opak
našeho „já“, - tak jsme všichni
jenom chameleoni tu,
pravda, přiznám, s jakous slabou
vrstvou barvy základní,
ta však obyčejně mizí
v spodu nanesených barev.
Čili rčeno řečí vědců:
člověk jest zde výslednicí
vlivů zevnějších, a duše
fotografickou je deskou.
Magnetismus – než ted' dosti,
nechme šedých teorií,
ti dva zatím hezky živě
rozprávějí a se smějí.)*

K dalšímu případu autorského komentáře dochází ve chvíli, kdy po seznámení s Lucy je Jiří plně zaujat jejím dosavadním způsobem života. Seznámí se také s jejím otcem, bývalým učitelem, který nyní žije z toho, co Lucy vydělá:

*Čtenáři můj, varuji tě
před autory psychology!*

*Nevěř logickému chodu,
jímž prý v duši reků, rekyň
vykračují myšlenky.
Nevěř ani jednolitým
monologům, jež se mluví,
upomínám, jež se táhnou
v duších sněním rozvlněných
v spořádaném řetězu, -
toť jsou staré známé sítě,
které podle dobrých vzorů
líčí vychytralý autor
bezstarostné víře tvojí,
prostře je a mne si ruce,
směje se a šeptá stranou:
Tak jen čti – a budeš můj...*

Jak si vysvětlit obě místa románu?

Není pochyb o tom, že tu nejde o rozpor v samotném Macharovi, ale že se tu teorie tzv. tainovského mechanického materialismu a krajního idealismu stávají předmětem básnickovy ironie. Ale proč se vyskytují právě na těch psychologicky nejožehavějších místech Magdalény?

Odpověď nám dává sám autor na začátku první pasáže. Z ní je zřejmé, že Machar v obou úryvcích ironizuje nejen samotné teorie, ale i vlastní postup, že se zdráhá tainovských i mystických teorií, že se tu vlastně zaštiťuje proti případným výtkám nelogičnosti, které se pak skutečně objevily. Také se tu přiznává k subjektivistickému pojetí v kresbě charakterů.

Někteří pisatelé přehlédli básnickovo varování a vzali fabuli románu doslova. Závěr je podle nich tedy logický: „*Magdaléna je román o ženském utrpení, rodná*

sestra knížky Zde by měly kvést růže“.

Kam tedy veršované vyprávění směřuje?

Známe naštěstí dosti materiálů, které nám vše vysvětlí. Především to je zajímavá a dosti složitá teorie vzniku díla, ale hlavně Macharovy vysvětlivky, osvětlující jeho záměr.

V Konfesích literáta Machar vypisuje svou historii s Magdalénou tak, jak se odehrála ve skutečnosti (zima 1882 – 1883):

„Byl ještě středoškolským studentem právě silně rozrušen četbou Dostojevského Zločinu a trestu. A tu potkal skutečnou Soňu – v nevěstinci přijala jméno Vlasta – bylo jí tehdy 16, 17 let, její otec byl vskutku učitelem a ze smutku nad smrtí ženy začal prohrávat karty a zneužívat Vlastou vydělaných peněz. Mezi mladými lidmi vznikl jakýsi zmatek lásky, osmnáctiletý Machar ji přemluvil k opuštění nevěstince a i finančně jí vypomohl, že prodal balík svých knih. Vlasta opustila lokál, na čas odjela na venkov a stala se prodavačkou. V jejím krámu se začala scházet společnost mladých lidí. Stále ji Machar sledoval a ona mu zmizela s jakýmsi mládencem ve svém bytě. Vlasta se postupně vracela k dřívějšímu životu. Po nějaké době dostal od ní zoufalé psaní s prosbou, aby přišel. Machar nešel a Vlasta se vrátila tam, odkud ji vyvedl. Po dvou letech se s ní uviděl, jak zpívá u Medvídků na Perštýně“.

(str. 7 – 16)

Skutečná historka je tedy s výjimkou některých detailů na hony vzdálena literárnímu zpracování.

Nabízí se další otázka, zda je možné vůbec předpokládat, že by byl básník, který kdysi prožil takovou skutečnost, schopen vážně reprodukovat tak romantickou fabuli, jakou stvořil v Magdaléně?

V druhé kapitole jsme hovořili o skrytém romantickém podkladu Macharovy tvorby, tak je možné, že příběh skýtá určitou tvůrčí fantasií.

Srovnání životní zkušenosti s výsledným dílem nám ještě nedokazuje vše.

Přejdeme proto k historii vzniku Magdalény.

Machar ji popsal u příležitosti třetího vydání románu v časopise Čas:

Podotkněme, že první zpracování Magdalény je ještě z časů Macharových středoškolských studií z doby, kdy převážně vznikaly verše Confiteoru:

„Poprvé jsem ji začal psát, když jsem byl v oktávě gymnásia v Jindřišské ulici a připravoval se na maturitu. Tehdy mi žila Magdaléna v duši ve slokách a rýmovaná a byla tuze sentimentální. Hrdina knihy byl vysloveným bratrem Oněgina, vyvedl Marii (tuším že Marii) z páté čtvrti, přivedl ji k své tetě, zamiloval se do ní, ale když přišel svět a začal ji reklamovat pro sebe a soudit ji svým soudem, tu viděl rek můj, že jeho minulost není taková, aby jí mohl být štítem – i napsal jí dopis, kde jí to povídá a o sobě dodává: „Jdu na jih, v dálné kraje Bosny, jdu v urputný a krutý boj... A Marie přečte list, jde k Řetězové lávce u Rudolfiny a skočí do Vltavy. Vytáhli ji, kdosi ji poznal a řekl, že to taková, a ona v té své kráse svěží tu s klidem v bílé líci leží jak zlomený květ lilie...“

Sentimentální příběh je tady výchozí a základní. Svědčí o tom i četná přepracování textu, při nichž se na fabuli nic nezměnilo.

Hodně spisovatelů Machara nabádalo, aby vytvořil ještě jednu verzi, ale realističtější, bez křiklavého romantického balastu. Za pomoci přítele Vrchlického začal básník pracovat na další verzi. O její proměně píše v dopise Jiráskovi 5.5.1892:

„Bude realističtější - ale také nemorálnější. Budu asi hledat nového nakladatele, chleboďárci Šimáčkové jsou tuze proděrní páni, a jim se zdálo, že ta historie, tak již jak je, mohla by poskvřnit panenský běl jejich firmy, nuže, půjdeme jinam.“

Vzniká tak definitivní text Magdalény. Nabízí se srovnání obou podob díla, které odhalí, v čem spočívá větší realističnost a „nemorálnost“ verse nové.

Základní dějová osnova vyhlíží takto:

Hrdina románu Jiří v náhlém mravním povznesení pocítí soucit s Lucy a odvede ji z nevěstince ke své tetě. Když i tam pronikne Lucin otec a vydírá, Jiří se rozhodne odvést Lucy i tetu na svůj venkovský statek do polabského maloměsta, jehož zobrazení věnuje autor rozsáhlé pasáže románu. Jiří tam chce zůstat a věnovat se hospodářství. Lucin otec však pobyt dcery vypátrá a vyzrazuje v hospodě dceřin minulý život. Poté se Lucy stane terčem opovržení maloměstských paniček a současně i předmětem jejich zvědavosti: chtěly by se něco dozvědět o tajemstvích volné lásky.

Na jednom výletě pozná Lucy smrtelně nemocného studenta – jakobína. Ten dívku varuje, že buržoa nikdy nedovolí, aby se vrátila k novému životu. To by bylo možné jedině:

*„až ten prohnílý svět jeho
s všemi prolhanými rády,
šalbou, klamem, blbstvím, zlobou,
až to bude padat v trosky!“*

Když se pak i Jiří, který se zatím vrhl na politickou dráhu a kandiduje ve volbách do zemského sněmu za mladočechy, rozjařen politickými úspěchy, se začne na dívku dívat jako celá tamější společnost a pokusí se jí zmocnit, Lucy se odhodlá k zoufalému, ale i osvobodivému činu.

Utíká z města zpátky do Prahy s úmyslem se utopit. Ani k tomu však nemá sil a vrací se tam, odkud přišla.

Konstatujme, že pro zrealističtění fabule, byly podstatné zejména tři změny:

1. Jiří se do Lucy zamiluje a vyvede ji jen v návalu své šlechetnosti.
2. Odjezd všech na venkov, což umožní místo milostného vztahu nový konflikt mezi Lucy, Jiřím a maloměstskou společností.
3. Lucy se neutopí, ale vrací se do nevěstince

Lucin návrat do nevěstince způsobil největší potíže kritikům. Například Eliška Krásnohorská došla k takovému závěru:

„Nelitujeme ji, nýbrž básníka, že psal tak dlouhou báseň pro nic a čtenáři k tomuto závěrku dává vyzvánět Ave“

Naopak právě tento závěr má v knize významnou funkci. Přispívá k tomu, že ze sentimentálního strohého příběhu v předcházejících verzích se nyní z Magdalény nestává román o ženském utrpení, ale zdrcující kritika maloměstské morálky a jejich vztahů vůbec.

Macharův román má tedy své poslání: prostitutka, nejopovrhovanější bytost společnosti, je mravně čistší, než celá maloměstská společnost. Toto poslání pak autor stvrdil následujícím výrokem:

„A když už udělám vysvětlivky: bod, z něhož bych rád, abyste se na celé dílo díval, je řeč onoho anarchisty – souchotináře v parku: společnost buržoasie v posledním tažení, zkostnatělost v morálce falešná, ničemná, prohnílá a nad ní jeho slova rozlévají krvavý červánek příštích dnů.“

(Machar Masarykovi, 12.8. 1894)

Jak už bylo řečeno, podstatnou část konečné verze zabírá kresba maloměsta. Arnošt Procházka však konstatoval, že Magdaléně se nedostává „pronikavého šetření sociálně – psychologického“:

„Tím samým ustupuje již dozadu a ztrácí se zvolna původní, základní problém rehabilitace prostitutky, zkoumání otázky, jak společnost snahu takovou přijímá a jak se k ní staví.“

Otázka možnosti očisty Lucy zaniká (vnitřní, psychologická) - a místo ní nastupuje rozsáhlá satirická kresba maloměstské společnosti vůbec.

Všechno prostředek knihy, více jak polovina, nemá s jejím poměrem ke společnosti a opačně nežádného vztahu.“

Skutečně nejobsáhlejší část Magdalény – obraz života maloměsta – je neobyčejně účinnou satirou na společenský i politický život maloměstské

společnosti. Vnější podoba maloměsta se rovněž nedá přehlédnout (*podél domu se táhne hrbolatý chodník, přetínaný smrdutými stružkami plynoucími z domů a tvořícími na náměstí filigránské veletoky..... po celý den starý metař hromadí nečistotu města, kterou vítr nebo šílená mládež večer opět rozhází..atd.*)

Toto satirické zobrazení pak přechází v satirické líčení společenského života (pokrytecký život maloměstských paniček, až klášterní způsob výchovy patricijských dívek) a končí obrazem politického života maloměsta.

V místech, kde básník popisuje vznik staročeské a mladočeské strany na malém městě, se satira nejvíce stupňuje a tím i sám básník napadá své vlastní desiluze.

Jiří, který sice sympatizoval se staročechy, se přesto rozhodne kandidovat za mladočecha a Macharova satira se tak přenáší na celý český politický život.

Způsob, jakým Machar popisuje mentalitu maloměstské honorace, smysl pro výrazný charakteristický detail, pro kresbu atmosféry města, neměl v soudobé literatuře obdoby. Pro srovnání můžeme uvést Čechovu satiru. On jediný v ruchovském a lumírovském období české literatury psal satiru ve verších. Na jejím pozadí pak vystupuje nejsilnější stránka Macharovy satiry, její přímost a otevřenost.

„Já v Magdaléně mám podobného poslanca jako asi Pacák. Kreslil jsem jej bonafide z různých skic, teď mám post festum historický dokument! Bude -li zapotřebí, vyrukují s otevřeným. A dal jsem tam taky mladočeskému šakalovi p. Hořicovi. Je to tam ten důvěrník, jenž přijede z Prahy na venkov.“

(Machar Masarykovi, 1894)

Od satirických partií přejdeme k celku díla.

Ve skutečnosti je Magdaléna celá napsána v lehce ironické poloze, která je patrná už od samého počátku, od básnickových vstupních veršů. Následuje pak například způsob, jak představuje hosty nevěstince, vesměs postavy literárních děl Zeyerových, Čechových, Šimáčkových a Krásnohorské. Dále jsou to časté promluvy a omluvy čtenářům atd.

Magdaléna tudíž není románem o specificky ženském utrpení, ani románem o

mravní nápravě, ale od počátku až dokonce se před námi zobrazuje útočná satira se svými kladnými, vážně pojatými hrdiny, jako byl student – souchotinář.

V Magdaléně Machar uskutečnil kompromis, který z díla tvoří jednotný celek s posláním vynést soud o morálním a politickém profilu maloměstské společnosti.

Vytvořil tak jedno ze svých nejživotnějších děl a dospěl v něm vysokého stupně objektivizace.

Je nutno říci, že Magdalénou vrcholí úsilí a vytvoření českého veršovaného společenského románu, jehož základy již položil Gustav Pflieger Moravský, opírající se o Puškina.

5.2 DON JUAN

O románu ve verších dle světového vzoru se pokusil rovněž František Gellner, jehož těžiště tkví právě v poezii. Jeho sílící epické myšlení se projevilo již ve sbírce „Nové verše“, ale hlavně ve veršovaném románu „Don Juan“, který vycházel v roce 1912 na pokračování v Lidových novinách.

Don Juan je rozdělen do sedmi kapitol s názvy:

- 1) Dona Juana vstup do života
- 2) Citové vzplanutí Dona Juana
- 3) Don Juan v Paříži
- 4) Další putování Dona Juana
- 5) Dona Juana pobyt v Americe
- 6) Návrat Dona Juana
- 7) Smrt Dona Juana

František Gellner přesazuje klasickou látku do moderní doby a zbavuje titulního hrdinu jeho démonické aureoly. Zbývá flegmatický bohém, jehož životní osudy se mu samy nabízejí.

V první kapitole se dovídáme o Juanově dětství. Zůstal sirotkem, tudíž ho musel vychovávat někdo jiný a ten někdo byl strýc, který se mu ale příliš nevěnoval, a tak byl Juan nucen dělat věci ne moc vhodné a pro svůj věk nepřístupné. Po odhalení milostného poměru se strýcovou ženou je Juan nucen odejít do světa. Žije bohémským životem, živí se o chlebu a vodě a nad svou budoucností moc neuvažuje.

První kapitola se odehrává v Juanově rodném městě Seville.

V druhé kapitole, v které Juan navštíví jako první město Barcelonu se setkává s půvabnou slečnou Trinidad a zamiluje se do ní. Láska ale netrvá dlouho, jelikož Trinidad Juanovi po čase zdělí, že už je s někým jiným zasnoubená a nehodlá to měnit. Juanovi tudíž nezbývá nic jiného, než opět utéci a objevit další zajímavé místo pro svůj bohémský život.

Zakotví tedy v Paříži, kde o erotická a jiná dobrodružství není nouze. Dokonce začne i studovat a seznámí se se spoustou mladých lidí různé národnosti. Nejvíce se mu zalíbí Ruska Nina a zamiluje se do ní. Ona touží po sňatku s ním, ale Juan se dostává do konfliktu s jejím otcem, který je odhodlán vykoupit čest své dcery soubojem. Juan ale souboj odmítá a vzápětí vyhodí ruského plukovníka – otce Niny. Toho raní mrtvice a záhy umírá.

Juan se během pobytu v Paříži dokonce věnuje tomu, co předtím pro něho bylo nemožné: sportuje, jezdí na koni, vyzkouší si i šerm a stane se z něho kabaretní návštěvník.

Konec je opět stejný – Juan prchá dál.

Ve čtvrté kapitole Juan cestuje do více zemí. Nejdříve navštíví Belgii, pak Afriku a nakonec zakotví v Americe.

Prvním místem je tedy Brusel, kde přebývá u svého přítele, s kterým se seznámil na studiích v Paříži. Nic zvláštního tu neprožije, dívku nepotká.

Další putování směřuje do Afriky, která se mu zdá skutečně nejexotičtější. Zajímá se o domorodce, stane se na krátko učitelem a vojákem. Něco mu tu ale chybí, tak prchá dál a dál.

Snadnější život se mu naskýtá v Evropě, konkrétně v Německu.

Jeho životní styl se výrazně změnil pobytem v Americe, kde se Juan oženil. Uzavírá se do sebe a nedbá o společnost. Když vyjde najevo, že ho manželka podvádí, přijímá tento fakt odevzdaně a vrací se do Evropy. V Seville se opět setkává s Trinidad, která se mezitím vzdala sňatku, ale na druhou stranu jejím životem prošlo hodně mužů. Z Juanovy bývalé lásky se stala troska, tím veškeré životní možnosti Dona Juana vyhasínají a stává se z něho opět tulák nedbající o okolí a hlavně zanedbávající sám sebe. Jde to s ním rychle z kopce, až nakonec skončí v blázinci, kde po chvíli umírá.

Rysy vypravěčského typu ztvárněného Gellnerem jsou zhruba následující :

- vypravěč si stále udržuje odstup a nadhled
- ze své role vystupuje pouze v případech, kdy chce čtenáře svým komentářem pobavit a vyjádřit své ironické hodnocení
- vykročí ze své role také v případě, když dává najevo, že čtenáře vnímá, počítá s nimi a jejich názory
- jeho role se zakládá na objektivním mluvčím
- dává si záležet na tom, aby jeho nezaujatému přístupu věřili i čtenáři a snaží se je přesvědčit, že on sám nechce žádnou skutečnost zamlčet a chce jim příběh vyprávět do nejmenších podrobností

(např. v části Don Juan v Paříži: „*z řeči... , kterou zde nucen jsem byl uvést...*“)

Báseň je čistě epická, nenalézáme v ní žádné lyrické ani reflexní pasáže, přestože mluvčí vypráví příběh v ich – formě. Nadhled a objektivita vypravěče příběhu jsou narušeny v úsecích, kde objasňuje motivace Juanových činů. Většinou vše vysvětluje tím, že daný vývoj je životní zákonitostí a jinak by se události snad ani vyvinout nemohly.

(např. ... *tvrdím však, ctění pánové a dámy, že jméno člověka je osudem...*)

Tento svůj názor na vývoj jednotlivých epizod podkládá lidovými rčeními, a tím se do jisté míry ztotožňuje s všeobecným míněním širokých čtenářských vrstev.

(např. ... *a sejde z očí, sejde z mysli praví, stručně a dobře lidu názor zdravý...*,

nebo ...*Kdo k čemu je, více než sebe pravdu miluje...*)

Co se týče vypravěčovy charakteristiky Juana, tak lze vyčíst, že zaujímá ke svému hrdinovi určitý postoj. Několikrát například přidává k pojmenování hrdiny přivlastňovací zájmeno můj nebo náš. Chápe tedy Juana jako hrdinu, ke kterému má nějaký vztah.

(např. ...*Jak víte již, měl rek můj mladičkův...*, jinde zase ...*chápete, proč náš rek...*)

O ironickém zabarvení jsme se již zmínili, jen je třeba říci, že chápeme za ironii to, jak nazývá vypravěč Juana – rekem. Juan totiž není zobrazen jako hrdina rek, ale jako bohém, odevzdaně přijímající svůj osud.

Ironické je i hodnocení Juanových lásek:

(...*velice příjemná to dívka byla, originálním způsobem se myla: smočila ve vodě cíp ručníku, pak obličej si pudrem zaprášila...*)

Mluvčí tedy baví čtenáře, ale nikdy jednání svých hrdinů nesoudí ani neodsuzuje.

Příběh je jakoby někomu předkládán. Mluvčí se často na čtenáře obrací a oslovuje je: např. ...*ctění pánové a dámy...* .

Don Juan vycházel na pokračování, a proto je členěn do několika kapitol. Skladba si uchovává pravidelnou rytmickou stavbu, kterou Gellner oživuje humornými rýmy.

Na závěr připomeneme, že Don Juan tu je znázorněn jako zbytečný člověk, který promarnil svůj život právě díky tomuto bohémství. Z toho nám vyplývá Gellnerovo životní zklamání z takového stylu života, který ani jemu nepřinesl nic dobrého.

6 INTERPRETAČNÍ ANALÝZA VYBRANÝCH DĚL SVĚTOVÉ LITERATURY (EVŽEN ONĚGIN, DON JUAN, PAN TADEÁŠ)

6.1 EVŽEN ONĚGIN

Puškinův román nejprve rozebereme s pomocí interpretace I. Pospíšila z knihy „Ruský román“ (Brno 1998).

Jak již bylo na začátku řečeno, dílo vznikalo v letech 1825 – 1830 a bylo dokončeno v době tzv. boldinského podzimu, kdy byl jedenatřicetiletý básník nucen zůstat na svém panství ve vesnici Boldino kvůli cholerové karanténě. Evžen Oněgin vědomě navazuje na úspěšnou poému Ruslan a Ludmila. Pro čtenáře se objevuje nový útvar – tzv. „work in progress“, do kterého se promítá básníkova osobní situace, zážitky z mládí, z vyhnanství, ale také krize romantismu a poesie, drtivý nástup prózy a problém lidské svobody.

Východiskem k pochopení díla je dle Pospíšila jeho oxymoronový podtitul „roman v stichach“ (román ve verších).

Evžen Oněgin vzniká na několikerém žánrovém podloží. Na prvním místě stojí poéma, lyricko – epická báseň s titulním hrdinou, petrohradským dandym. Celá ruská literární kritika 19.století se ztotožnila s termínem „encyklopedie ruského života“ a to dokládá hlavně vícevrstevnatost díla (hlavní syžetová linie, gnomy, aforismy, digrese, deníkové záznamy, vzpomínky aj.). Román je tedy očividně heterogenní žánrovou strukturou.

Převládá lehký, mluvený jazyk a ten, ještě spolu se stylem románu, odráží revoluční změny ve struktuře tehdejšího světa. Evžen Oněgin zachytil svět v pohybu a přerodu: revoluce v Řecku a Jižní Americe, nástup třetího stavu petrohradských řemeslníků, kavárníků atd. Zajímavé jsou Puškinovy schématické zrcadlové obrazy: město – venkov, Lenskij – Oněgin, Olga – Tat'jana).

Puškinův román se stal pramenem nesčetných informací, které někteří čtenáři zvyklí číst o „malém ruském člověku“, o hospodaření a jiných obyčejných věcech, byli schopní pojmout. Vytečkovaná místa pak ukazují na tajemství autora a I. Pospíšil je charakterizuje jako autorovu hru s žánrovou oscilací, což znamená, že se pevná veršová a strofická struktura láme, aby uvolnila cestu postupnému tání poezie a jejímu přerůstání v jiný útvar.

Častý výskyt aforismů a gnom je dalším velmi důležitým znakem Puškinovy románové básnické skladby:

(Kdo žil a myslil, tomu snadno / pohrdat lidmi v nitru svém, Je blažen ten, kdo vykoupá se / v svých vášních, by jim sbohem dal. Čím méně jsme uchvázeni ženou, tím více se jí libíme. Odpůrce každý v světě má, / však přátel střež nás, Bože, cele! Je blažený, kdo mlád byl k mládu, / je šťasten, v pravý čas kdo zrál).

Na rozdíl od autorů byronského typu, jako byl například K. H. Mácha, je postava literárního díla složitým komplexem vztahů. Pojem „psychologický romantismus“ může být termínem, který odlišuje Puškinovo dílo od textů ryze romantických a od jejich pozdějších variant.

Puškin zaplňuje své dílo detaily, konkrétními jevy, ale přesto ponechává dost prostoru pro věci neuchopitelné a nepochopitelné. V první řadě je to osudová předurčenost lidského života, tragičnost cesty za štěstím, pomíjivost mládí a zdraví a především neuchopitelnost smrti (smrt Lenského):

Na hlavu, v sněhu položenou, / smrt podivný mír vložila. / Měl hrud' skrz naskrz prostřelenou, / krev tekla z rány, kouřila. / Před chvílí v srdci jeho těla / živoucím hlasem vášeň zněla, / nenávist, láska, naděje / valila svoje ručeje. / A teď jak v opuštěném bytu / vše oněmlo, vše ztemnělo, / vše navěky se dochvělo. / Rolety spadly, okna spí tu / osleplá. Paní je ta tam. / I stín je pryč. Kde, ví Bůh sám.

Ve smyslu své citlivosti Puškin poukázal na složitost a tragickou bezvýchodnost vnitřního života člověka. Zatímco romantická literatura zdůrazňovala kontrasty (např. lásku a nenávist). Puškin objevil místo pro pochopení a vcítění se do lidské duše.

Co se týče kontaktu básníka se čtenářem, je velmi živý. Řeší s ním dokonce i problémy poezie a prózy:

*Mne léta k přísné próze kloní / a čtveračivý rým pryč honí, i já, přiznávám
s povzdechem, / dnes lhostejnější k němu jsem.*

(5. kapitola, strofa XLIII)

V osmé kapitole líčí básník setkání s múzou, jak a kde ji potkal a tropí si z ní žerty.

Naopak na konci šesté kapitoly si už legraci z múz nedělá, ba naopak její přítomnost pokládá za veliké štěstí a vlastní smysl života:

*Leč ty, povzlete chvíl, jež miji, / dál vzněcuj moji fantazii / a nedej srdci
zadrhnout, / dál zas a zas v můj přileť kout, jen nedej básníkovi víru, / nedej mu
zhořknout tíhou let, / ustydnout a pak zkamenět / v umrtvujícím světa víru, / kde mezi
hlupci bez ducha / se nafouklá skví ropucha...*

Tvorbu ale chápe i jako budování materiálního světa a rozvoj Ruska. Sedmá kapitola je ho důkazem:

*„Snad jednou, díky vzdělanosti, až povolí jí ruský svět / (počítám na to ze
skromnosti / filisoficky pět set let), / i v cestách dočkáme se změny, / nadejde rozvoj
netušený: / silnice po Rusi sem tam / se rozmáchnou ke všem končinám, / přes naše
řeky mosty sklenou / se kovovými duhami, / prokopem hory, vodami / povedem směle
chodbu zděnou, / a bude v zájmu národa / co stanice, to hospoda.“*

(překlad – J. Hora)

Jak již bylo řečeno, Puškin vytváří nový žánrový typ, novou syntézu, která je hlavním znakem utváření románového žánru, který znamená vznik románu z lyrickoepické básně a má za následek:

1. Polymorfnost díla (digrese, popis snu, dopisy, cestopis)
2. Narativní strategie stavěné na vzdalování a přibližování autorského vypravěče a titulní postavy

3. Zrcadlovou kompozici díla: sever – jih, Oněgin – Lenskij, Olga – Taťána, Petrohrad – ruský venkov – Moskva
4. Prostorovou šíři: celé Rusko v historické dimenzi
5. Časovou syntézu: Minulost (válka s Napoleonem)
 Přítomnost (milostný syžet)
 Budoucnost (budoucnost Ruska s ironií)

Všechny vrstvy pak vytvářejí spodní proud modelu životní dráhy: autor jako vypravěč se stylizuje do všech čtyř hlavních postav – nejen mužských (dandy Oněgin, romantik Lenskij). Rusko a lásku cítí jako Taťána, ale oceňuje také lhostejnost Olžinu.

V závěru své studie nám I. Pospíšil zjevuje fakt, že Puškinův Evžen Oněgin se stává dokladem toho, jak složitě a problematicky román v Rusku vznikal, ale také toho, že se jeví jako akt subjektivní a individuálně kreativní.

V. Svatoň ve své práci nazvané „Puškinův román ve verších a tok života“ vysvětluje rozdíl mezi klasickým a moderním pojetím všednosti. Za základnu klasického romantismu během 18. a 19. století pak považuje tzv. román výchovy (Flaubertova Citová výchova).

Hrdinové v něčem stojí se svoji ctí, láskou a ctižádostí proti próze skutečnosti, která jim staví do cesty překážky. Těmito hrdiny budujícími si svůj vlastní svět bývají zejména jinoši, kteří hledají místo pro své ideály, aby si vytvořili díru do světa. Nakonec ale rezignují, smíří se se situací a uznají za vhodné zůstat tam, kde jsou. Tím se ale vzdají veškerého dobrodružství, vášně a uměleckého života. Takový hrdina ztrácí individualitu i osobnost a vplyne do obyčejného toku života, kde na druhou stranu nic neztratí. Všednost se stane tradicí a lidský život se podobá životu přírody.

V. Svatoň si klade otázku, zda Evžen Oněgin zapadá do tohoto typu románové tradice, či ne. Při zkoumání je jasné, že Puškin ve svém díle rozebírá poetiku klasického románu a klasického realismu od jejich nejmenších částí. Jeho popisy krajiny se před čtenářem jeví ve trojím různém provedení, tím je obraz zbaven jednoznačnosti. Podobizny hrdinů jsou rozdvojené stejně jako předmětné věci

v básni. V Tat'janině snu se kupříkladu Oněgin zjevuje jako romantický rek, loupežník, ale i jako démon.

Svatoň soudí, že literatura 18. století nepřipouštěla takovouto mlhavost a zmatenost. Své postavy uzavírala do jednoho celku, nazírala je v jediném, jakoby strnulém gestu. Podřízení „otevřených hrdinů“ postavám „uzavřeným“, nehybným, naznačuje, že uzavřenost je chápána jako svým způsobem ideální. Je to vidět na Hegelově stanovisku, které říká, že člověk může splynout s životní prózou na jednom sociálním úseku celku. Goethe ještě zdůraznil, že „ruling passion“ udržuje člověka v pohybu, „aniž by to od něho vyžadovalo nějaké úvahy, přesvědčení, záměru nebo vůle“. („Typičnost“ v literatuře 19.století je takové jemné pokračování stejného principu)

Puškinovy postavy naopak s ničím pevným nesrůstají, nezapadají do žádné kategorie, naopak přecházejí své místo. Základní lidskou situací v Puškinově díle je vůbec nesoulad mezi člověkem a okolnostmi, které ho obklopují.

Již v první sloce je vidět hrdinův rozpor mezi tím, co by měl podle představ cítit k umírajícímu strýci, a mezi tím, co skutečně cítí sám. Další děj je vlastně postupné odvrhování všech životních forem, které se nabízejí – světáckého života v Petrohradě, života na venkově, pokrokového hospodaření a literárních pokusů, lásky Tat'janiny a přátelství Lenského. Nakonec je odvržena i ta nejtěsnější Oněginova Životní forma – postoj blazeovaného dandyho. Román končí ve chvíli, kdy je Oněgin přemožen zmatkem a zběsilostí vášně. U Lenského je tomu jinak. On necítí žádný rozpor tak jako Oněgin. Dokonce rozpor mezi ním a roztržkou s Oněginem bere Lenskij na smrt vážně. Jeho život je rozbit, protože nevidí do lásky či přátelství, poněvadž nic z toho nebylo myšleno příliš vážně. Tat'jana chce projevit celou svoji osobnost láskou, ale také i ona žádnou nenalezne. Pochopí situaci, nepřestane toužit, ale přestává hledat, a proto jediná dospěje na konec románu bez definitivní porážky.

Další člověk, který zkoumal Evžena Oněgina byl přední kritik ruského romantismu N. Polevoj a tvrdí: „*V Oněginovi není jednotná zápleтка ani souvislý děj, směřující od počátku k jednomu hlavnímu a jasnému cíli. Oněgin je sbírka jednotlivých, nijak nesouvisajících poznámek a myšlenek o všeličems.... a nikoliv*

organismus, jehož části jsou si navzájem nezbytné“ (Moskovskij telegraf, 1825, sv. 2, s.45) Dále pokračuje: „Puškinův román je nevyčerpatelnou sbírkou portrétů, obrazů, kreseb a črt..., avšak v podrobnostech je také celá hodnota tohoto rozmarného díla“. „Ptáme se“, pokračuje kritik, „jakou obecnou myšlenku Oněgin zanechává ve čtenářově duši? Žádnou!“

Nepopíráme, že Oněgin překypuje nejrozmanitějšími pŕvaby, ale je to jen v úryvcích něčeho, co neexistuje.

Básník tedy při své práci na románu nesledoval žádnou myšlenku, nevěděl, jak skončí. Všechny události v románu se odehrávají jakoby mimochodem. Stojí za povšimnutí, jak se vrší třeba lidské osudy:

Lenskij vzhlíží do budoucna, do očekávání slávy, lásky a štěstí. Jeho život se ale náhle změní roztržkou s Oněginem.

Oněginovi jsou život a smrt téměř lhostejné, nic neočekává ani nechce. Úplně mimochodem zabíjí člověka, se kterým si jediným rozuměl. Žádný úmysl to nebyl. Jen nečekaný výpadek mysli či žert.

Taťána se zdráhá všech konvencí co se týče sblížení s Oněginem, ale přesto se do něho zamiluje. Vyzná mu lásku, ale on ji odmítá. Touží po ní, až když už je vdána za jiného, i když se zdá být tento vztah bez jakéhokoliv vřelého citu.

Taťána říká: *„Štěstí bylo přec tak snadné a blízké tak, a přece se neuskutečnilo, nebylo rozbito, spíš jenom rozváto.“*

Bělinskij v tom viděl určitou zákonitost. Evžena Oněgina nazýval *„poémou neuskutečňujících se nadějí, tužeb, nedosahujících svého cíle“*. (Spisy V. G. Bělinského, sv.2, Praha 1959, s.358)

Tvrdí, že skoro všechny rozběhy tu končí pádem. Všednost v podobě onoho „toku života“ obsahuje ve svém působení určitou moudrost:

Evžen poznal, že Taťána byla jedinou ženou, kterou mohl kdy milovat. Lenskij umřel pro svoji neprozíravost. Olga se nestala básníkovou múzou, ale ženou hulánského důstojníka a konečně Taťána pochopí, že je život samá krutost a lhostejnost.

Všednost je tedy u Puškina světem, kde neočekáváme šťastnou harmonii, rovnováhu mezi úmyslem a jeho naplněním.

V denících Lva Tolstého se dovídáme provokativní poznámku k úvodnímu citátu z Hegela: *„Romány končívají tím, že se hrdina a hrdinka vzali. Bylo by však třeba tím začínat a končit tím, jak se rozvedli, tj. jak se osvobodili. Popisovat lidský život a končit popis svatbou – to je asi totéž, jako popisovat něčí cestu a končit popis tím v okamžiku, kdy cestovatel upadl do rukou loupežníků.“* (sv.1, Moskva 1958, s.281)

Ukázali jsme tedy na příkladech, že Evžen Oněgin patří ke zcela jiným literárním útvarům. Literární vývoj nám ho nově osvětlil. Novodobý román vytvořil dvě protikladné interpretace všednosti. Puškinův román ve verších patří k té, co míří do budoucnosti.

6.2 PAN TADEUSZ, ČILI POSLEDNÍ NÁJEZD NA LITVĚ

Na začátek uvedeme, jak vůbec Mickiewicz pracoval nad tímto velkolepým dílem! Mickiewicz započal práci nad Panem Tadeuszem roku 1832 v Paříži. První kapitola básně nese název „Žegota“, což znamená v překladu jméno Ignác, z čehož současníci a historikové soudí, že tak zněl první název románu.

„Nyní píši šlechtický román typu „Herman a Dorota“, již jsem zdolal tisíc veršů. Podobají se dosti povstalecké šlechtě. Cítím v sobě poetického ducha...“

(Mickiewiczova slova Antonínovi Odyňskému, Paříž, 1832)

Ti, co zkoumali genezi veršovaného díla – eposového i románového - potvrzují, že počáteční myšlenkou básníka měla být báseň „soplická selanka“, uzavřená do kruhu domácích věcí.

„Vrátil jsem se nyní k vesnickému románu, který je pro dnešek mým opečovávaným dítětem a který když píši, tak se mi zdá, že sedím v Litvě. Kdyby nebylo „Giaura“ (přítel Mickiewicze), už bych ho možná skončil. Dost pomalu píši, ale stále to ujde.“

(Mickiewicz Antonínovi Odyňskému, Paříž, 1833)

Autor dokončuje třetí píseň Tadeusze :

„Kdybych neměl problémy, tak se mi doposavad daří slušně psát. Až do této chvíle se mi vše dařilo dobře! Kdybych nedělal tolik chyb, kdyby byl jeden týden loňského ticha.“

(Štefanovi Garczynskému, Paříž, 6. května, 1833)

V tomto období, tj. květen 1833, nastala změna v koncepci polyžánrové skladby. Odehrála se mezi třetí a čtvrtou knihou. Změnil se název: z Oty kwestarze–bernardyna na emisariusza (posla) napoleonského. Do kontextu selskosti vstoupily jednoznačné myšlenky patriotismu¹.

Historikům se zdálo, že to mělo něco společného s emigrací, se zprávou o nezdařilé výpravě plukovníka Zalivského do Polského království, a s předcházejícími konspiracemi.

Neméně důležitý byl také fakt Mickiewiczova redigování emigračního časopisu „Pielgrzym“ (Poutník) a jeho publicistika. Z básnickovy korespondence je jasné, že mezi 6. a 23. květnem, tedy během sedmnácti dní, napsal okolo tisíce

1

Historické události, týkající se „Pana Tadeusze“:

První plán k napsání románu předpokládal, že se bude odehrávat v letech 1807 – 1808, po podpisu mírové dohody v Tylži, mezi Francií, Ruskem a Pruskem. Díky tomu se utvořilo z polských území, ležících v části Ruska malé Varšavské knížectví (slovo „Polsko“ nepadlo na mysl). Toto v Litvě vzbudilo živelný rozruch pro podporu idey vysvobození.

Začali se vracet emigranti, účastníci války z roku 1792 a 1794 (což v úmyslu básníka mělo být povzbuzujícím srdcem analogie pro emigranty z roku 1830)

Povstalecké spiknutí v Litvě, jako osa politické myšlenky románu, se výrazně opíralo o historické skutečnosti. Přesunutí času akce na rok 1811 způsobilo, že úmysl samostatné povstalecké akce získal symbolický rozměr. V podstatě byl proti tomu i sám Napoleon. Alexandr první, podporovaný senátorem Michalem Oginským a knížetem Lubeckým, lákajíc Litvu příslibem samostatnosti, obnovením konstituce 3. května a unie s Ruskem, která by provincií vytvořila správné podmínky rozvoje.

Nemůžeme vyloučit, že myšlenka o národním povstání žila v Litvě i tenkrát. Šlo by při tom o stvoření dokonalého faktu, který by musel uznat i francouzský císař.

Šlechta Napoleonovi nevěřila, že odevzdal roku 1807 a 1809 Rusku území Białostockie a Tarnopolszczyzny. Nepodpořil ho ani Tadeáš Kosciuszko, v ten čas bydlící ve Francii v Berville pod Fontainebleau.

Mickiewicz není dějepiscem, jen básníkem. Svůj příběh vytvořil z dějů, které slyšel a viděl, ze zážitků vlastních i cizích, ze zapamatovaných gest a dalších někdy i podivných věcí. Ukázal, jakým způsobem se domácí záležitosti spojují s dějinami státu a naopak. Dá se říci, že zkrátí velké dějiny, i přes vplétání fiktivních událostí. V dosti místech si vědomě dějiny přizpůsobil, aby učinil poselství více výraznějším.

Umírajícímu Jackovi Soplicy Jankiel doručuje od generála Fiszera dopis o vyhlášení války s Ruskem. V plánu románu je teprve srpen 1811. Válka vypukla až v červnu dalšího roku a díky tomuto posunutí (anachronismu) Jacek Soplicy může umřít bez pocitu neúspěchu všech svých počínání a s nedějí na vítězství Litevského znaku. Svobodný vztah k pravdě historie má své opodstatnění i celé šíři básníkovy vyprávění.

V čase, kdy byl Julian Przybos v Soplicowie tam krásně napsal „Čítajíc Mickiewicza“:

V tomto ráji kvetou kytičky a dozrávají ovoce. V tomto nádherném čase zdobí fialky a astry jakousi „ideální sezonu“, v které nás uchvacují živé barvy, dozrávají osvěžující melouny. Žně končí a kosí se tráva.

Svátek Matky Boží Zielnej připadá na Palmovou neděli.

veršů!

„Dělám dost práce, kromě jiných vedlejších činností. Kropím svoji báseň s láskou a dnes končím čtvrtou píseň.

Žiji tedy v Litvě, v lesích, krčmách, se šlechtou, Židy atd. Zřídka kdy někam chodím. Stále chodíme a klábosíme s Witvickým, mým blízkým sousedem, občas také se Záleským.“

(Mickiewicz Antonínu Odynskému, Paříž, 23. května, 1833)

Mickiewicz svou práci na eposovém románu netajil. Zval do svého pařížského bytu známé a přátele, kterým četl určité úseky nahlas.

Ti se pak cítili oprávněni zapojit se do diskuze a kritizovat text. Mickiewicz například podlehl Witvickému a rezignoval na úvod básně, tedy na „Telimenu“.

Básníkovu intenzivní práci přerušil v září výjezd do Švýcarska za nemocným Štefanem Garčinským, který krátce na to zemřel.

„Moje práce jde tentokrát stranou. Lehce uhodneš, že když neustále slyším, jak se Štefan trápí, nemůžu myslet na psaní, ani dokonce na čtení.

Kdybych mohl alespoň přepsat čtvrtou kapitolu. Zkusím to, třeba to zvládnou. Budu zde ještě měsíc.“

(Mickiewicz Ignáci Domekymu, Ženeva, 2. srpna, 1833)

Mickiewicz se k psaní Pana Tadeusze vrátil teprve v listopadu. Během následujících pěti měsíců napsal kapitoly 5 až 12.

„Dal jsem se do práce, ven vycházím zřídka, píši a píši. Pátou kapitolu jsem dokončil, ještě mi tři zůstávají. Jednotlivé části ti posílat nebudu, nic bys se z nich nedozvěděl. Bylo by to stejné, jako kdybych ti poslal několik stran Waltera Scotta (omlouvám se za ne dosti skromné porovnání).“

(Mickiewicz Antonínu Odynskému, Paříž, 14. února, 1834)

První verze eposového románu psal Mickiewicz nanečisto. Sám i s pomocí

přátel ho pak přepisoval na čisto.

Dodnes se zachovaly nekompletní sešity pěti prvních nanečisto psaných kapitol. Čistopis dvanácti kapitol je považován za nejplnější autorský text Autor ho prodával dvakrát a vždy kupující zaplatil stanovenou sumu, poté však vrátil autorský text básníkovi. Nakonec byl díky Vladislavovi Mickiewiczovi prodán Stanislavovi, hraběti Tarnovskému. Autorský text se dnes nachází v Ossolineu (muzeu) jako stálý depozit rodiny Tarnovských.

Jednotlivé kapitoly nesou názvy:

1. Hospodářství
2. Zámek
3. Umizgi
4. Diplomatika a lovy
5. Klotnia
6. Zascianek
7. Rada
8. Výprava
9. Bitva
10. Emigrace. Jacek
11. Rok 1812
12. Milujme se

V Mickiewiczově románu ve verších má prvořadý význam časová situace a mystika. V knize „Mickiewicz mistyczny“ (redakce Ondřeje Fabiánovského a Evy Hoffmann – Piotrovské, Varšava 2005) se nám vyjasňuje, jak Mickiewicz tyto dvě veličiny chápal.

Konkrétně v kapitole: „Čas, mystika, Pan Tadeusz.“ nám jiní romanopisci a nadaní umělci vysvětlí vše.

[...] je možné odpovědět na dnes se říká : „směšnou“ (kdysi často pokládanou) otázku: proč bychom měli milovat „Pana Tadeusze“? Odpovídám a to velmi vážně: za monumentální světlo, které vyzařuje, [...] Saháme tu (nevím jak to

nazvat,tak volím nějaké romantické slovo)na tajemství Mickiewiczova genia. Jen on uměl odkrýt a ukázat toto světlo a jen v „Panu Tadeuszu“. Nikomu,kdo psal polský,jak před ním tak po něm,se to nepovedlo. Jakým způsobem to udělal? Nevím. Je to tajemství génia.

(J .M. Rymkiewicz „Kilka szczegółów“, Krakov 1994, s.114)

Takto mluvil básník o básníkovi, prof. literatury o jiném prof. literatury, jedním slovem Jaroslav Marek Rymkiewicz o Adamu Mickiewiczowi. Mluvil pěkně, s obdivem i důvěrou. A navíc s úctou pro tajemno, které nazval plným právem „tajemnem genia“.

Sto padesát let předtím jiný básník – Juliusz Slowacki – neměl tolik důvěry i přesto, že byl také obdivovatelem (aspoň někdy, v návalu velkodušností pro svého věčného rivala) „Pana Tadeusze“. J. Slowacki byl nakloněn obdivovat dílo, ne však autora.

[...]S takovou chválou

Drnkal na loutnu... ten zpěvák Litvínů,

Že myslíš stále, že to echo hrálo,

A to andělský byl hlas Serafinů.

(J. Slowacki „Beniowski, Poema „Další písně“ z vydání „Dziela wszystkie“ Wroclaw 1957, s.82)

V již zmíněné knize „Mickiewicz mistyczny“ se dovídáme další zajímavé vlastnosti Mickiewiczova eposu:

Obdiv se spojuje s hrůzou, ale pro mystika celkem reálným podezřením,že možná ne Pana Tadeusze napsal Mickiewicz. Snad básník byl jen kopistou a sekretářem mnohem silnější moci, zaposlouchaným do andělských hlasů, znějících mystickou melodií třinácti – hláskové skladby.

V dějinách literatury toto podezření zní málo pravděpodobně, ale z pohledu dějin mystiky se nezdá tak šokující. Hlasy andělů splývají z nebes, Bůh otvírá ústa vyvoleným, nadpozemská síla vede pero po papíře. Takto se rodí biblické knihy, texty Behmeho, Swedenborga, Blake'a a Slowackého. Náleží i „Pan Tadeusz“ do stejné kategorie?

Tvůrci období romantismu psali se zanícením duchaplná díla, k nichž okolnosti vzniku, pramen inspirace, tajemný smysl, mohou sugerovat podobnost s mystickým textem, a to v souladu s evropskou religiózní tradicí. Významné dílo se tak stává svatou knihou, proces jeho zrození v očích čtenářů, podléhá sakralizaci. Zůstává otázkou, zda ještě někdo nebo něco kromě Mickiewicze se skláněl nad rukopisem poemy? A kdo byl jeho prvním čtenářem?

„Pan Tadeusz“ současně v polském kontextu již dlouho funguje jako dokonalý nástroj represe vůči všem, kteří by chtěli brát vážně romantický iracionalismus. Pozitivisté jako první potřebovali protijed proti mystickým mlhám „Dziadow“ i pozdějších veršů Slowackého. Mickiewiczova poema se ukázala nezbytnou z pohledu těch, kteří si cenili realizmu, racionálního umění, pozemské krásy a navíc spojení s rodnou zemí. Takový model percepce (vnímání) vnucovala ideologie, politika, estetika, ale ne nutně historie literatury. A tím spíše ne psychologie tvorby, nemluvě o psychologii mystiky zkoumající fenomén religiózních zkušeností.

Z pohledu badatele mystiky je těžké překonat nejistotu a vyrovnat se se skutečností, že v úseku dvou nebo tří let Mickiewicz dokázal oddělit to, co pocházelo z mystiky, mesianizmu či prorokování (otázku terminologie vědomě na tuto chvíli opouštíme) a tvořit texty „normální“ oproštěné od záhadné inspirace.

Po „mystické“ III části „Dziadow“ a prorockých „Ksiegach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego“ se rodí „Pan Tadeusz“ reprezentující protilehlý pól. K mystice se zakrátko autor vrací v díle „Zdania i uwagi“ a okrajově také v „Literatuře slovanské“. Pro vysvětlení této záhady si badatel musí posloužit takřka krkolomnými kategoriemi, například prohlášením, že „Pan Tadeusz“ je vítězství plnokrevného realisty a signál odvrácení se od prorokování. A v tom případě „Zdania i uwagi“ by byly návratem k prorokování (profetyzmu).

Podívejme se nyní na románovou poemu z hlediska kategorie času pro epiku prvořadou.

První osobou, kterou ovládá pocit „být v nesvé době/čase“ je Pan Tadeusz vracející se do Soplicova. Právě zde je spíše nepříjemně poctěn možností poznávat specifickou hru a různé pózy, které naznačují asi toto:

Tot‘ šlechtické sídlo, ve kterém zůstalo vše stejné. Stodola, vrata, stěny bělené, stohy obilí - důkaz bohatých žní. Opravdu se nic nezměnilo? Spolu s Tadeuszem vchází do Soplicova ztracený čas:

*Biegaj po całym domu a szukał komnaty,
Gdzie mieszkał dzieckiem będąc, przed dziesięciu laty,
Wchodzi, cofnął się, toczył zdumione zrenice
Po ścianach: w tej komnacie mieszkanie kobiety?
(kniha 1., verš 73 – 76, 4., 13)*

*„Běhal po celém domě a hledal pokoj,
Kde bydlel jako dítě před deseti lety.
Vchází, couvnul, překvapené zraky točí
Po stěnách: v tomto pokoji bydlí žena?“
(překlad z polštiny)*

Gerwazy – představuje největšího anarchistu v království času, který se čím dále tím méně podřizuje pravidlům reálného světa. Je odborníkem pro zavírání dveří do „nikam“. Je expertem na hodiny, které neukazují správný čas, a to proto, protože se už dávno rozkmotřily se současností:

*Dziwaki stare, dawno ze sloncem w niezgodzie,
Poludnie wskazywały często o zachodzie.*

(kniha 5., verš 596 – 597, 4., 159)

*„Staré kývačky, už dávno v rozporu se sluncem,
Poledne ukazovaly často před večerem“*

Postava Wojskiego je jednou z mála, kterou lze nazvat králem času, vládcem nad dny a hodinami, mistrem ceremonie.. Je jí existence v díle je spojena s popisem velkého množství předmětů:

*Sluchal, zmruzywszy oczy, słowa nie powiedział,
Choć młodziez nieraz jego zasiegala zdania,
Bo nikt lepiej nad niego nie znal polowania.
On milczal, szczypte wzięta z tabakiery wazyl
W palcach i długo dumal, nim ja w koncu zazyl.*

(kniha 1., verš 777 – 781, 4, 35)

*„poslouchal, oči přivřené, slovem nepromluvil,
A mladí se ho často ptali na názor,
Přec nikdo lépe se nevyzná v lovu.
On mlčel, ždíbet z tabatěrky těžkal
V prstech i dlouho dumal než si čichnul,“*

Na tomto místě nic nebrání tomu, abychom prohlásili Mickiewiczovu románovou poemu za velkou manifestaci realizmu, která se mimo jiné prosazuje tendencí vypravěče slastně si prohlížet shromážděnou kolekci předmětů, postav, situací, příběhů, aj.

Mickiewicz píše tak, jakoby jeho cílem byl úprk od světa „Dziadow“, jako by toužil zanechat rozlehlý prostor kosmických mocí za sebou a hledal útočiště v tom,

co uklidňuje, co je malé a každodenní, až rozkošně přízemní:

„jak daleko jsme zde od posmrtného světa a vizí o jeho konci od zápolení s Bohem, heroicky napjaté vůle „Dziadow“ třetí části a „Knih...“. Byli jsme zde přeneseni do prostředí obyčejných lidí a každodenní atmosféry jejich života“

(W. Weintraub, dy. cz., s. 311)

Romantici měli ale trochu jiný – kritičtější pohled na „Pana Tadeusze“. Jevíl se jim někdy jako poněkud prostá, hrubá poezie, zbavená vznešenosti. Tyto pocity vyjádřil nejlépe Slowacki:

„Celý „Pan Tadeusz“ je chválou/zbožňováním sprostoty vesnického života-je tam výsměch duelu na kordy a zbožňování toho,kdo hledá zadostiučinění pomocí klacku“. „Urážka rytířského kodexu, ponížení opravdové epiky, vystavení básnického umění posměchu.“

(Mickiewicz Mistyczny)

Slowacki neušetřil svého soka (Mickiewiczze) slov nejostřejší kritiky, přesto, jak se záhy ukázalo, nebyl neústupným kritikem.

Norwid hodnotil „Pana Tadeusze“ se smíšenými pocity. Na straně jedné mu nevyhovuje *ona poema arcinárodní*, ve které jedí, pijí, sbírají houby a čekají až Francouzi přijdou a vytvoří jim „Vlast“. Na straně druhé byl ochoten přiznat, že „Pan Tadeusz“ se brání kritice jako „*geniální satira*“ i přesto, že to nebyl styl zvlášť vysoko ceněný. Umění autora, které je patrné třeba na „*poetice krajiny*“ nahrazuje, jak dále soudí Norwid, aspoň některé nedostatky.

Oba (Slowacki, Norwid) nebyli, jak se zdá, přesvědčeni, že „Pan Tadeusz“ je pouze poema o vývaru, zelňačce, medvědu, slepicích a neklidném vepři, o tom všem, o čem se mluví na začátku X. knihy (kapitoly). Norwid hledal potvrzení svých dohadů provokujíc další korespondenty. Slowacki se rozhodl rozluštit tajemství poemu načrtnutím jejího pokračování.

Jejich nástupci, historici literatury, znalci epochy, odborníci a inspirovaní čtenáři, museli volit rozhodněji. Samozřejmě převažovali ti, kteří hodnotili „Pana Tadeusze“ jako epos o dávném Polsku, šlechtické tradici, uplynulé době a historii. Lze soudit, že statisticky vzato, tento pohled je většinový.

Co skladba obsahuje a v čem je její zvláštnost a jinakost vzhledem k ostatním románům ve verších?

Pan Tadeusz se skládá z více časových rovin: základně jde o čas vzniku díla / 1833 – 1834 / a čas, kdy se odehrává jeho přítomnost / 1811 – 1812 /.

Již v době, kdy emigroval do Paříže, píše Mickiewicz výpravnou skladbu o rodné Litvě, životě a svárech zemanů, velkých nadějích upřených k Napoleonovu tažení do Ruska a živelné vzpouře.

O době napsání díla se Mickiewicz osobně vyznává v epilogu, který byl připojen k eposu dodatečně:

*Nač myslit, o čem snít zde, v Paříži,
kde sluch i hluk ti rámus zatíží,
kletby a lži a plány bez všech šancí,
lítosti pozdní, sváry mezi psanci!*

*Běda nám běženci, že v době moru
jsme do ciziny prchli beze vzdoru!
Kam přišli jsme, tam před námi šel strach,
i přítel byl nám nepřítel a vrah..*

*Ten šťasten byl, kdo v tiché hodině
s přáteli doma usedl při víně,
zapráskl dveře před evropským ruchem,
k šťastnějším časům odebral se duchem*

a myslil, dumal o své krajině...

(A. Mickiewicz: Pan Tadeáš čili Poslední nájezd na Litvě, překlad – Erich Sojka, Odeon 1969, s. 323)

Zajímavě je vyjádřena v eposu básníkova vroucí invokace vyplněná akcenty vyznání, modlitbami, projevy lásky a touhy :

Litvo ! Má otčino ! Tys jak to naše zdraví :

Jak vzácná vlastně jsi, nikdo si nepředstaví,

dokud tě neztratil. V nejhezčí době

dnes v duchu vidím tě – v mém stesku po tobě.

(tamtéž, s.9)

K času vzniku Pana Tadeáše je ještě třeba dodat, že se rovněž zrodil z hluboké vnitřní krize autora: ze zklamání, vykořeněnosti, beznaděje a studu. Z nálady, která zavládla po porážce proticarského listopadového povstání roku 1930 – 1931. Iniciátoři byli studenti a mladí důstojníci působící v tajných společenstvích a kontaktující ruské děkabristy. Šlechta, jež se k povstání připojila, zamezila účasti lidu, což znamenalo porážku a nutnost, aby se elita polské inteligence musela na dlouhou dobu odebrat do exilu.

Jak již bylo řečeno, Pan Tadeáš není pouze nostalgickým návratem do krajiny básníkova mládí, ale také reevokací událostí let 1811 – 1812, kdy se očekávala válka Napoleona s Ruskem. Iluzi Poláků spjatou s francouzskými válečnými výboji nejvýrazněji prokazuje jejich účast v legiích.

Další časová rovina je spjata s osobností generála Tadeusze Kosciuszka (1746 – 1817 , účastník bojů o nezávislost severoamerických kolonií roku 1776 – 1783, kde získal hodnost generála), podle něhož byl hrdina Mickiewiczova románového eposu pojmenován. V čase povstání, v jehož čele stál, se pak odehrála dávná, leč klíčová událost děje, spojená s motivem tragické viny – zabití otce vyvolené dívky zneuznaným nápadníkem v průběhu dramatické obrany zámku.

Tragická vina vraždy se týká významného velmože – stolníka z rodu Horečků,

jenž se družil s nezkrotným bojovníkem Jackem Soplicou. Pak ho ale urazil, když mu odmítl dát svou dceru, přestože Jacka milovala a nakonec žalem zemřela. Mladý Soplica se sice oženil a získal syna Tadeáše, ale žal nadále utápěl v pití a nepřestával s myšlenkou na pomstu sledovat Horečkův zámek.

Děj přepadení a obrany zámku vypráví stolníkův věrný klíčník Gerváz hraběti Horečkovi, jenž se vrátil z ciziny a nemá zájem oživovat spor o zámek s rodem Sopliců.

Romantičnost se nám vyobrazuje hlavně okolím: zámek, hlavní lokality zobrazeného děje, což je Soplicov a Dobřín, ale to pravé pozitivní vyústění dramatu znamená láska Jackova syna Tadeáše k Zošce, kterou sice vychovali Soplicové, je ale současně spřízněna s Horečky.

Ve druhé dějové linii s názvem – „Poslední nájezd na Litvě“, v níž se uplatňuje rovněž různorodá kolektivita venkovského zemanstva, dochází k bojovnému pozdvižení Dobříňských zemanů. Situaci zmanipuluje mstitel Gerváz se svým mečem Perořízkem proti Soplicovu.

Nájezd Dobříňských zemanů do Soplicova i zmocnění se místních zásob, přežrání se a opití se – pro nás představuje exotickou formu onoho „nájezdu na Litvě“.

Linie „nájezdu“ v sobě skrývá - v kontrastu s romantikou lásky – viny – trestu – vykoupení – latentní i plně vyjevenou komiku. Pan Tadeáš je tedy nejen eposem heroikomickým /srov. heros – hrdina, kómos – veselí, který vzniká kontrastním smíšením vysokého a nízkého, vážného a směšného, vznešeného a malicherného.

Mickiewiczův epos psaný vysokým epickým stylem (alexandrínský verš) zahrnuje tedy také - komiku milostných flirtů, soupeření v lásce, lovecké rivality. Hlavně ale bojové epizody, které tvoří součást „nájezdu“.

Směšností, až karikaturní se vyznačují také některé charakteristiky bojovníků:

*Před ním stál Kropitel, o palcát opřený,
že hlava zdála se, pokaždé, když s ní hnul,*

jak tykev vbodnutá na dlouhatánský kůl.

(str. 180)

K žánrové charakteristice Mickiewiczova Pana Tadeáše je zapotřebí ještě dodat, že kromě pro nás nejdůležitějšího, tedy realisticky zobrazovaného románu ve verších, se uplatnila rovněž zmíněná heroikomika, romantické drama s tajemstvím, přírodní a vlastenecká lyrika a konečně i didaktický výchovný román.

6.3 DON JUAN

Don Juan – legendární smyšlený zhýralec – byl již ztvárněn mnoha autory. Jméno je někdy používáno obrazně, jako synonymum pro „svůdce“.

Dona Juana stvořil v 16. století Tirso de Molina svým dramatem *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (Playboy Seville a host kamene).

Velice originální variantu pak stvořil lord Byron v letech 1818 – 1824. Svůj veršovaný román o Sevillském svůdci – spíše však oběti svodů – bohužel nedokončil z důvodu předčasného úmrtí.

Byronovu parodickou variantu Dona Juana si nejprve představíme pomocí knihy „Stručné dějiny anglické literatury“ z roku 1984. Tam se uvádí, že v době svého vydání byl Don Juan odmítnut jako dílo pohoršlivé, svědčící o úpadku básnickova talentu. Po proslulé Childe Haroldovy pouti (1812) je to očividné. Je pravda, že Don Juan oplývá zemitým humorem a fraškovitostí, ale na druhou stranu obsahuje i pasáže dojemné, satirické a milostně vášnivé. Všechny tyto prvky sjednocuje svým humorným elánem sám vypravěč. Tento vypravěč je mužem světa znalým a hraje v románu důležitou roli. Při svém vyprávění nejednou sklouzne k osobní vzpomínce nebo zase odbočí k anekdotě, kterou někde slyšel. Dělá dokonce nechutné vtipy a dopouští se i komických a nečekaných rýmů:

„Nu, páni žínek intelektuálek,

což nedáváte hlavu na manželský špalek?“

Sám Don Juan není osobnostně výraznou postavou. Je to chlapec s pohlednou

tváří, nic víc, ale jeho milostná dobrodružství, která sám zřídka podceňuje, umožní Byronovi rozvádět své oblíbené téma – sexuální praktiky a pokrytectví, které je provází:

*„Maloučko vzdorovala, víc se kála,
šeptajíc „ nesvolím“ – svůj souhlas dala.“*

Juan postupně navštíví Řecko, Rusko a Anglii, čímž poskytne autorovi široký prostor k radikálním invektivám a politickému filozofování.

Studie, z níž čerpáme soudí, že shrneme tak, že Don Juan je nejslavnější literární skladiště kuriozit, a právě v tom spočívá jeho smysl: Byron tak do jeho příběhu mohl vložit celou pestrou sbírku úvah, vtipných postřehů a veškerého moudra, jež nasbíral během své dlouhé, nespoutané tvůrčí dráhy.

Román zachycuje život se všemi jeho problémy, odsuzuje brutalitu despotických režimů, krutost moderních válek, analyzuje život anglické vysoké společnosti i literárního světa.

Proměnlivost hrdiny:

Jedna z největších přitažlivostí juanovské látky spočívá v její proměnlivosti, v nesčetných podobách a převlecích jejího hrdiny. A právě touto směsí básnické různorodosti je nasycen i Byronův satirický román ve verších, který svou formou autorovi pro jeho aktualizací záměr dobře vyhovoval.

V knize „Zrcadlo a lampa – Romantická teorie a tradice estetického myšlení“ popsané autorem Meyerem Howardem Abramsem (překlad – Martin Procházka, 2001) se můžeme dočíst velice zajímavé poznámky právě k Georgovi Gordonovi Byronovi. V kapitole: „Romantické analogie umění a ducha“ se zkoumají metafory básnického výrazu, srovnávají se metafory Waltera Scotta s metaforami Byronovými. Walter Scott charakterizuje umění jako komunikaci, a tím staví obecenstvo na rovinu umělce a jeho vypjatých citů, chápaných jako zdroj tvorby. Malíř, řečník i básník mají stejnou pohnutku.

Vývolat u čtenáře, posluchače nebo diváka určitý tón citění, který zněl v jeho nitru, než byl ztvárněn jeho štětcem, jazykem či perem.

Zkrátka cílem umělce je sdělovat, jak nejlépe to lze barvami a slovy, tytéž

vznešené pocity, které určovaly jeho tvorbu.

(Esej o dramatu, 1819, in *The Prose Works*, Edinburg a Londýn 1834 – 36, 6., str. 310)

Naopak Byron dává příznačně přednost metaforám smělejším, temperamentnějším a grandioznějším:

Tak vášně, když jsou nejvíc vzbouřené,

vřítí se v báseň, jež je sama cit ...

(*Don Juan*, 4. zpěv, 1821, strofa 106)

Na ještě titánštější rovině přichází Byron s metaforou vulkánu.

Poezie „*je láva obraznosti, jejíž erupce zabraňuje zemětřesení*“.

(z dopisu slečně Millbankeové z roku 1813, in *Dopisy a deníky*, 3, s.405)

Je to Byron, kdo nabízí zajímavou paralelu mezi básnickou tvorbou a zrozením dítěte, poetického potomka, který je samostatný a zároveň splývá s duchem a city svého básníka otce.

V kapitole nazvané: „Poezie jako katarze“ se nám vysvětluje tento pojem jako uvolňování emocí, jež má na básníka léčivý účinek. Tyto emoce vyvolávají určitý tlak. Není zdravé se jim bránit, protože jejich slovní vyjádření působí jako lék.

„*Vyslov svůj smutek,*“ radil v Shakespearově *Macbethovi* králevic Malcolm svému vazalu *Macduffovi*.

„*Vždyť žal beze jména zlomí svým šeptem srdce utrápená.*“

Objevují se svědectví básníků o tom, že jim různé druhy literární kompozice slouží jako určitá osobní terapie. Byron prohlásil: „*Pokaždé to na mě přichází jako takový hněv.... a když se hned potom nedám do psaní, abych to dostal z hlavy, začnu šílet.*“ Tuto soukromou zkušenost rozšířil mezi básníky.

„*Říká se, že básníci jen málokdy zešílí ... ale vesměs jsou tomu tak blízko, že se*

neubráním pomyslení, že užitečnost vázané řeči spočívá v tom, že tento chaos předjímá a zabraňuje mu. “ (Dopisy a deníky, 5, s.215, 1821)

L. A. Marchand ve své byronské biografii nazývá Dona Juana „polární září“, s jeho stoupajícím a klesajícím napětím, s místy silné lyriky a stejně působivé komiky.

(viz Poutník z Albionu, Výbor z díla, překlad Hana Žantovská)

Verše Dona Juana, které budeme citovat a komentovat přebásnil Tomáš Vondrovic (vydavatelství Lyra 1969)

*Chci hrdinu, a skvělého chci mít,
vždyť rok co rok se noví hrnou stále,
až denní tisk je hřmotných poklon syt,
a zjišťuje, že přehnal ve své chvále,
z těch nehodlám vás žádným udivit,
don Juan z tísně pomůže mi ale -
vy z pantomimy jistě znáte jej,
šel k čertu – což je celý děj.*

Takto se nám představuje Byronův vypravěč v prvních verších Dona Juana.

Co se týče postav, tak na předním místě tu stojí především sám vypravěč, dále Don Juan, otec José, matka Juana – Dona Inez, Julia

Otce nám tu líčí vypravěč jako velice uznávaného, nebojácného a ctěného muže s uměním všelijakým:

*Byl otec José zván – ovšemže Don,
hidalgo skvělý, bez bázně a hany,
měl hebrejský či maurský ton,*

rod prastarý a právem uznávaný.

Líp nikdo nevsed na koně než on

či, vsednuv, nesletěl hned z druhé strany,

a José zplodil syna, který rostl

a zplodil zase...Dobrá – zatím dost.

(Don Juan, 5. zpěv, 9. verš.)

Dále se charakterizuje matka Inez, žena Josého, s níž se muž neustále hádal a podváděl ji. Byla to šlechtná, sečtělá a urozená paní. Téměř všechny jazyky znala a vtipu se také nevyhýbala.

A paměť její – to byl zlatý důl.

V něm Calderon a z části Lopé seděl,

když herec poplet monologu půl,

jen na ni, němý hrůzou, stále hleděl.

Sám Feinagl by asi ustrnul,

hned dopřednášel, kdyby o ní věděl,

a za svou mnemotechniku se pýřil:

tou měrou mozek donny Inez hýřil.

(Don Juan, 7. zpěv, 11. verš)

Po nekonečných hádkách se rozhodli se rozvést, avšak José náhle zemřel a Inez se stala vdovou. Po smrti otce se teprve šestiletý Juan stal dědicem statků a polí a tím i následovníkem rodu Aragonovců po matce a rodu Kastilčanů po otci. Matce tuze záleželo, aby z něho vyrostl šlechtný, vzdělaný člověk a nebojácný rytíř po otci. Juan byl vzdělaný, to ano, ale po otci nezdědil nebojácnost, spíše byl tichý a něžný chlapec.

Náš Juan sršel zbožnou milostí.

Byl kouzelný, ač teprv šest let měl,

a v jedenácti něžnou mužností

vás ohromil – to nevidíte hned.

Dál prospíval, rostl slušnou rychlostí

a pružný krok jej rovnou k nebi ved:

neb dopoledne v kostele pěl kdes

pak přišla matka, pěstouni a kněz.

(Don Juan, 31. zpěv, 49.verš)

Další postavou je Julie, do které se Juan zamiluje i přesto, že je vdaná za staršího muže Alfonse. Prožívají spolu spoustu nádherných chvil, až do té doby, než je přistihne Alfons.

V té chvíli dovnitř don Alfonso vpad,

s ním sluhové a příteliček mnohý,

jenž o manželství mohl by povídat,

neb vícekrát již seděl pod parohy

a proto toužil světu dokázat,

že ženy samé hříšné mají vlohy:

Jen jednou jedné nezpřerážíš kosti

a všechny začnou dělat nemravnosti!

(79. zpěv, 138. verš)

Poté se odehraje souboj mezi Juanem a Alfonsem a napětí narůstá.

Juanovi se nakonec podaří utéci a básník naváže opět kontakt se čtenářem který zní:

Zde končí zpěv. - Což zpívat mohl bych o tom,

jak nahý Juan běžel v noci domů,

jak zabloudil a našel cestu potom ?

Stav jeho znáte, nedodám nic k tomu.

*Tisk anglický však uveřejnil toto:
„Dní šest se nezdařilo pranikomu
věc vysvětlit. A proto víme jen,
že Alfonso se rozvedl – sedmý den.“*

(99. zpěv, 188. verš)

Don Juan – vydaný nakladatelstvím Lyra pragensis a přeložený z anglického originálu Tomášem Vondrovicem – končí ve chvíli kdy Julie odešla do kláštera, odkud Juanovi napsala poslední krásný dopis plný lásky a citu a v kterém bylo obsaženo to, co mladému chlapci nestačila říci.²

Juanovo dobrodružství ale nekončí. Další jeho putování si nyní vysvětlíme. V Byronovém originálu (H. Žantovská, George Gordon Byron – Poutník z Albionu) Juanovo putování směřuje tedy dále do Španělska, kde se stane milencem krásné Haidé, dcery piráta. Starý pirát však prodá Juana do otroctví. Tam se v ženském přestrojení dostane Juan do harému, kde napáchá mnoho škody a získá lásku vladařské Gulbeyaz. Z harému Juan prchne a podaří se mu vmísit se mezi ruská vojska, která válčí s Turky pod velením generála Suvorova. S nimi se zraněný Juan dostane do Petrohradu, kde upoutá pozornost Kateřiny Veliké. Stane se jejím milencem a po čase ho posílá Kateřina jako svého vyslance do Anglie.

V posledních šesti dokončených zpěvech se líčí Juanův pobyt v Anglii a jeho tamější lásky a dobrodružství.

² „Tento humoristicko-satirický epos postupně narostl do šestnácti rozsáhlých zpěvů, avšak zůstal nedokončen. V novém přebásnění prvního zpěvu měl jsem na zřeteli, že tento text je určen pro recitaci. Z tohoto důvodu byly některé sloky vynechány; zejména ty, které obsahovali satirické narážky na jeho současníky dnes už zapomenuté. Ale i bez těchto slok je zřejmé, že Byronovo dílo není záležitostí mrtvé literatury“

(Tomáš Vondrovic, poznámka k vydání Dona Juana, Lyra pragensis, Praha 1969)

7 ZÁVĚR

Cílem této práce bylo načrtnout pomocí interpretace vybraných literárních děl v čem vlastně spočívá tzv. románovost v literárním stylu románu ve verších, jaké primární znaky má a čím se odlišuje od ostatních literárních žánrů.

Při studiu vybraných českých autorů jsme identifikovali v jejich dílech podobné a rozdílné znaky románu ve verších. Následně si je představíme:

Autorské promluvy, kterými jsou romány ve verších prokládány jsou, jak jsme zjistili ze studovaných děl, u Macharovy Magdalény nejčastější. Ukážeme si toto místo na situaci, kdy Jiří přijde do nevěstince a je zaujatý jeho novou slečnou – Lucy:

*Čtenáři můj, prosím poslyš:
psycholog mým lidem vůbec
vyčte asi kotrmelce,
nemožnosti v kresbě povah -
proto předem prohlašuji:
na to, co zde lidé zovou....*

U Machara je rovněž důležité si připomenout, že on jediný z našich studovaných autorů přepracovával své dílo třikrát. Z téhle poznámky je zřejmé, že s prací nad Magdalénou měl zásadní problémy. V konečné versi se nám objeví větší realističnost a „nemorálnost“. Románovostí se u Machara rozumí hlavně obraz života maloměsta jako útočná satira na společenský i politický život maloměstské společnosti a z této satiry nám vykvétá další znak románu ve verších – satiričnost, ironičnost.

Román ve verších bývá také charakteristický tím, že obsahem se velice přibližuje skutečnému příběhu autora. Samozřejmě si každý autor domýšlí, jelikož bez tvůrčí fantazie by to bylo dle mého názoru příliš strohé.

Gustavu Pfllegeru Moravskému byl vzorem Puškinův Evžen Oněgin, bez něhož by nic podobného pravděpodobně nedokázal. Pokusil se tedy o žánrovou repliku – Pan Vyšínský. Mísí se tu různé dojmy a pocity střídající se během autorovy četby

Oněgina a s prožitých skutečných událostí. Téměř všechny postavy i místa, kde se tyto postavy vyskytují, jsou totožné s Puškinovými:

Vyšínský = Oněgin, Černický = Lenský atd.

Venkov, kde se stejně jako u Magdalény odehrává nejvíce událostí, nám připomíná zase Mickiewiczova Pana Tadeusze. Ironie a satirismus se u Pana Vyšínského objevuje dostatečně, ale co se týče ucelenosti, tak té se v tomto díle postrádá. Dějové pásmo je hojně přerýváno a proplétáno různými odbočkami a vložkami, jenž jsou pro nás důležitým znakem románovosti.

U Františka Gellnera jsou rysy vypravěčského typu ztvárněny tak, že vypravěč si udržuje stále odstup, ironické hodnocení nezůstává ladem a vyprávění do nejmenších podrobností nás přesvědčí, že nám autor nechce nic zamlčet. Nesmíme opomenout Macharova lidová rčení (...a sejde z očí, sejde z mysli praví, stručně a dobře lidu názor zdravý...), jež se v románu ve verších zas tolik neobjevují.

U světových autorů jsme stejně jako u českých našli také významné a pro naši práci důležité znaky románovosti. Nejdůležitějším podkladem pro román ve verších pro nás znamenal Puškinův Evžen Oněgin. Jeho vícevrstevnatost (syžetová linie, gnomy, aforismy, digrese atd.) tvoří heterogenní žánrovou strukturu:

...Je blažen ten, kdo vykoupá se

v svých vášních, by jim sbohem dal...

Puškin mluví jazykem lehkým, mluveným. Zatímco romantická literatura zdůrazňovala kontrasty (např. lásku a nenávisť), Puškin objevil místo pro pochopení a vcítění se do lidské duše. Kontakt básníka se čtenářem Puškin nepomíjí, ba naopak. Vršení lidských osudů stojí také za povšimnutí. Uvedeme příklad, kdy jsou Oněginovi život a smrt téměř lhostejné, nic neočekává. Úplně mimochodem zabíjí člověka, se kterým si jediným rozuměl. Byl to jakýsi neočekávaný výpadek mysli, či co?

Všednost je tedy u Puškina světem, kdy neočekáváme šťastnou harmonii, rovnováhu mezi úmyslem a jeho naplněním. Novodobý román tedy vytvořil dvě protikladné interpretace všednosti a právě Puškinův Evžen Oněgin patří k těm, co míří daleko do budoucnosti.

U Mickiewicze byla situace úplně jiná. Pan Tadeusz je označován jako heroikomický román (heroikomika: hérós = hrdina, kómos = veselí) a vzniká kontrastním smíšením vysokého a nízkého, vážného a směšného, vznešeného a malicherného. Veršovanost díla je totožná s ostatními romány ve verších – dvanáctislabičný verš. Prvořadý význam plní vícero časových rovin, základně však jde o časy dva: čas vzniku díla /1833 – 1834/ a čas přítomnosti /1811 – 1812/.

Je třeba říci, že Pan Tadeusz se zrodil z hluboké krize autora. Z nálady, která zavládla po porážce proticarského listopadového povstání 1930 – 1931.

Pan Tadeusz tedy není pouze nostalgickým návratem do krajiny básníkovy dětství (což by mělo nejvíce blízko k románu), ale také reevokací událostí let 1811 a 1812, kdy se očekávala válka Napoleona s Ruskem.

Pro shrnutí uvedme, že v žánrové charakteristice Mickiewiczova Pana Tadeusze se vedle heroikomiky uplatnila i přírodní a vlastenecká lyrika poémy. Četná scénická zobrazení střídá lyrický subjekt vyznání a apostrof a v neposlední řadě i didaktický román a realisticky zobrazovaný román ve verších.

Posledním autorem, kterým jsme se v této práci zabývali je G. Gordon Byron a jeho „legendární smyšlený zhýralec a svůdce“ – Don Juan. Byron nám představil docela nový znak románu ve verších – proměnlivost hrdiny s nesčetnými převleky. Pikareskní putování Dona Juana nám připomíná totéž cestování Juana pod perem Františka Gellnera. Jak jsme u Mickiewicze vyzdvihli heroikomický román, tak u Byrona tomu tak není. Don Juan není zdaleka heroikomická postava. Vyniká fyzickou odvahou a schopností vybědnout z každé katastrofy.

Autorské komentáře k politice a historii přerušují dějovou kostru příběhu a tím pádem můžeme říci, že Dona Juana G. Gordona Byrona můžeme zařadit stejně jako předešlé autory do románu ve verších.

Závěrem bych se pokusila shrnout znaky románu ve verších, které pokládám za významné.

Jako první znak odlišení románu ve verších a klasického románu je tzv. románová promluva neboli „dialog promluv“, u které jsme si všimli výrazného hlasu nejen autora, ale hlavně hlasů ostatních postav.

Co se týče romantického hrdiny, tak je zastoupen ve všech literárních stylech romantismu podobně. Splývá s autorem v tom smyslu, že je jeho sebevyjádřením. Hrdina nemůže uskutečnit své záměry i přes vědomí o své výjimečnosti. Cítí se osamělý, protože mu nikdo nerozumí. Touží po lásce, ale současně ví, že skutečnou lásku nenajde. Když dáme dohromady všechny základní rysy romantického hrdiny, tak se nám vyobrazil jako záhadný, tajemný a rozervaný.

Úryvkovitost díla spojená s básníkovou otevřenou myšlenkou se objevuje právě jen v románu ve verších. Autor rovněž odbočuje od základního tématu a tím je právě příběh rozčtvrcen na několik různých episod.

S románem má román ve verších společný větší rozsah, který například u povídky postrádáme.

Konečně nesmíme opomenout na pravidelný verš – strofický, rýmovaný.

8 POUŽITÁ LITERATURA

Primární literatura:

- Mickiewicz,A.: Pan Tadeáš. Praha. 1969
Gellner,F.: Don Juan. Praha. 1924
Machar,J.S.: Magdaléna. Praha. 1926
Moravský,G.P.: Pan Vyšínský. Praha. 1859
Byron,G.G.: Don Juan. Praha. 1969
Puškin,A,N.: Evžen Oněgin. Praha. 1952

Sekundární literatura:

- Bachtin,M.: Román jako dialog. Praha. 1980
Bernard,R.: Stručné dějiny anglické literatury. Praha. 1984
Červenka,M.: Polymetrie v české epice 19.století in: Červenka,M. - Sgallová,K.: Z večerní školy versologie III.Praha. 1995
Fabiánovský,O. a Hoffmann.E. : Mickiewicz mistyczny. Varšava. 2005
Krejčí,K.: Hledání českého Oněgina. Praha.
Mocná,D.+ Peterka,J. a kol.: Román ve verších in: Encyklopedie literárních žánrů
Pešat,Z.: J.S.Machar básník. Praha. 1959
Pokorný,M.a Zelenka,M.: K Meziliterárním souvislostem žánrového vývoje veršovaného románu v 2. polovině 19. století
Pospíšil,I.: Verš a román: Tvar Puškinova Evžena Oněgina in: Ruský román. Brno. 1998
Rieger,K.: Úvod in: G.Pfleger Moravský: Pan Vyšínský. Praha. 1910
Svatoň,V.: O klasickém a moderním pojetí všednosti. Puškinův román ve verších a tok života in: Epické zdroje románu. Praha 1993
Vodička,F.: Mezi poezií a prózou. K funkci veršovaného románu v žánrovém systému české literatury 19. století in: Struktura vývoje. Praha. 1998
Žantovská,H. : George Gordon Byron - Poutník z Albionu (výbor z díla). Praha. 1981

Internetové stránky:

<http://www.pantadeusz.com>